86
2006

metmenys

kūryba ir analizė

86/2006

metmenys

Violeta Kelertienė, Lieka tik poezija 3 * *Rimvydas Šilbajoris*, Mirtis ir žodis poezijoje 5 * *Kostas Ostrauskas*, Julius (*Keli praeities nutikimai*) 15 * *Rimvydas Šilbajoris*, Kelionė su Karališkosios Princesės laivu (*Dienoraštis*) 23 * *Kostas Ostrauskas*, Dieviškoji komedija 33, Šekspyrologija 34, Literatūrologija 35, Pavėluotas patarimas 36, Istorija ir laikas 37 * *Jūratė Baranova*, Postmodernizmas lietuvių literatūroje 38 * *Rimvydas Šilbajoris*, Drąsa gyventi 65 * *Daiva Litvinskaitė*, Medūza grūmoja Dzeusui: moteris Ričardo Gavelio kūryboje 80 * *Inga Vijaikytė*, Žmogiškosios istorijos fikcija šių laikų žemėje 97 * *Indrė Karčiauskaitė*, Salonas – visuomeninio gyvenimo ląstelė – tarp privačios ir viešosios erdvės 128 * *Dainius Psitulskis*, Santykio su aplinka traktavimas Mindaugo Navako kūryboje 157 *

Sigitas Parulskis „Trys sekundės dangaus", *R. Šilbajoris* 178 * Rimvydas Šilbajoris „Poezijos skaitymai", *Rimas Žilinskas* 184 *

Lietuvos nacionalinė
M.Mažvydo biblioteka

*Dailės darbai: Žibuntas Mikšys 79 * Rasa Prišmontienė 64, 95, 177 * Vytautas O. Virkau 14, 32, 96 **

Juliaus Lintako nuotrauka

LIEKA TIK POEZIJA

Tarsi nujausdamas savo paties greitą iškeliavimą ten, iš kur negrįžtama, Rimvydas Šilbajoris, kiek žinoma, rašo paskutinį tekstą „Mirtis ir žodis poezijoje". Analitiškai, bet tuo pačiu atvirai ir ramiai svarsto trijų ganėtinai skirtingų poetų – Brazdžionio, Radausko ir Mackaus – požiūrį į mirtį. Matyti, jog mirtis Šilbajoriui jau nebebaisi ir nebesvetima: jis susitikęs su neišvengiamybe ir stebi ją kaip reiškinį iš distancijos, tartum jos artėjimas jo net nejaudintų. Galima sakyti, kad jis žvelgia į ją, kaip ir visada, kritiškai, išlikdamas ištikimas savo profesijai iki galo. Mirtį reikia išgyventi, tačiau prieš tai jis tartum mums sako, pažiūrėkime, iš ko ji susideda, kaip ji patirta kitų, palyginikme jos variantus. Dylan Thomas rašė: *And death shall have no dominion*, o Algimantas Mackus, žaisdamas

tom pačiom sąvokom, po jo kartojo – *Ir mirtis nebus nugalėta*. Šiame paskutiniame atsisvekinime mirtis lieka nugalėta stoiškai, sakytume šilbajoriškai, prisijaukinant ją pažįstamomis priemonėmis: kritine distancija, profesiniais įrankiais, metaforomis ir palyginimais. Mirtis pavirsta į poeziją, transformuojasi į tekstą. Taip žvelgdamas į mirtį Šilbajoris įsiterpia į postmodernų suvokimą, kad viskas tėra tekstas. O su juo jis žino, ką veikti, ir savaip išsprendžia pirmtakų rebusą – mirtis bus nugalėta poezijos dėka.

Rūpestis *Metmenų* žurnalu po jo sumanytojo ir dvasios vado Vytauto Kavolio staigaus pasitraukimo Rimvydui buvo integrali jo tautiškumo, santarietiškos pasaulėžiūros, liberalaus individo mąstysenos dalis. Šis *Metmenų* numeris iliustrauja ko-redaktoriaus pastovų įnašą į žurnalo turinį: kai trūksta medžiagos, jis visada būdavo pasiruošęs spragas užpildyti savo paties tekstais. Čia turime kelis skirtingus jo diskursus: ir moksliniai straipsniai, ir recenzijos, ir net kelionės dienoraščio fragmentas. Tuo pačiu visai neplanuotai pasireiškia ir jaunoji generacija, šį kartą Rimo Žilinsko plunksna recenzuoja Rimvydo Šilbajorio paskutinę knygą. Tai – *Poezijos skaitymai*, pamėgtas kritiko žanras ir metodas, tinkamas poezijos analizės meistro paminėjimas.

Reikia Rimvydą įsivaizduoti ir anapus deklamuojantį poeziją kartu su nemirtingais jo mokslinių tyrinėjimų objektais – Radausku, Degutyte, Mackum, Vaičiūnaite ir daugeliu kitų. Nuo jų neatsilieka ir Vytautas Kavolis – su lengva šypesenėle ant lūpų.

Violeta Kelertienė

MIRTIS IR ŽODIS POEZIJOJE

RIMVYDAS ŠILBAJORIS

Sulaukiau amžiaus, kada mirtis jau nuolat beldžiasi į širdį ir maišosi po smegenis. Pradedu tikėtis, kad gal geriausia nuo jos gintis tuo, ko nėra – vaizduotėj gimusiais jos atributais: kad ji yra tiltas į amžinybę, gera sesuo, meile liepsnojantis saulėlydis, upė, vedanti į begalinės ramybės jūrą ir taip toliau. Kas mirtis bebūtų, per sunku ją suvokti Jono Aisčio žodžiais tariant, kad tai – aukšto skliauto nemarioji klaikuma.

Bet tai yra taip pat poetinis įvaizdis, išgalvotas dalykas, skydas apsiginti nuo to, ką mes tikrai žinome mirtį esant, ir kam žodžio nėra. Tada pradedu suprasti, kad poezija yra to žodžio ieškojimas, taigi mirtis gimdo žodį, kūryba prasideda nuo nebūties taško. Toliau galvoju, kad gal žmogaus išvarymas iš rojaus į jo mirtingumą iš tiesų nebuvo Dievo bausmė, o atvirkščiai, dovana, malonė, nes žinojimas, kad mirties tuščios akys į tave žiūri, ko gero ir paskatino žmoniją sukurti tikėjimą, kultūrą ir jos esmės dalį, poeziją.

Kadaise vokiečių poetas Rainer Maria Rilke rašė: „Ich kreise um Gott, um den uralten Thurm, und ich kreise schon Jahrtausende lang, und ich weiss noch nicht bin ich ein Falke, ein Sturm, oder ein grosser Gesang"

(skraidau apie Dievą, tą bokštą belaikį, ir jau tūkstančius metų skraidau, ir dar nežinau, ar aš sakalas, ar viesulas, ar giesmė didžioji). Panašiai apie mirtį sukasi ir nežino mūsų poetai, ir kiekvienas ją ir save įsivaizduoja kitaip, bet visi nori nuskristi į nemirtingumą, bent jau savo žodyje. Čia noriu tik pažvelgti į tris mūsų poetus, kurie savaip, gal net kiek komiškai, galėtų atitikti tas tris Rilkės kategorijas.

Giesmė didžioji, sakykim, bus Bernardas Brazdžionis. Dar vaikas gimnazijoje skaičiau Bernardą Brazdžionį ir labai panorau numirti. Mirtis atrodė kaip graudi ir tobula, jauki ir mylinti poetiškos amžinybės vizija. Mąsčiau jo eilutę „kaip Dievo mintys susirinksim pas duris" ir svajojau apie laimę būti Dievo mintim besiprašančia į Jo paties namus. Logika čia, aišku, nesvarbi. Svarbu tas raminantis graudumas grįžtančios namo sielos. Mirtis kaip sugrįžimas iš kokios tai tremties, kuri vadinasi gyvenimu, žinoma, yra sena romantiška idėja, ir Brazdžionis visumoje buvo tos idėjos lietuviškas dainius. Bet būti romantiku mano amžiuje atrodė kaip normalaus žmogaus stovis, ir šventai tikėjau Brazdžionio žodžiais, kad „pakvies, pakvies namo mane/ Vienąkart sesuo juoda". Toji sesuo mirtis jo eilėse atrodė kaip sesuo-motina parsivedanti vaiką: „Na, eime. Duok ranką. Vakaras. Pasakyk sudie. Sudie, Baigęs blėst žėrės ugniakuras. Švystels krintanti žvaigždė".

Skaičiau kaip „gėlės miršta, jos numiršta, o aš ne. Gėlės imkit numarinkit ir mane" ir man atrodė, kad negali būti didesnės laimės, kaip būti persmelktu ir užmigdytu bevystančių žiedų mirtimi.

Bet vaikas ar senis aš buvau, buvau tik skaitytojas. O Brazdžionis, autorius, kažin ar iš tiesų pergyveno tą patį. Jo eilėse matosi, kaip jam visų svarbiausia yra įspūdingas išsireiškimas, graži retoriška figūra, susidėsčiusi iš daug ko–mirties, tėvynės meilės, tremties agonijos, įstabių gamtovaizdžių ar iš linų žydėjimo be krašto. Jis jautė savo kraujuje jau nuo antikinės senovės laikų įsigyvenusį principą, kad poezija yra iš tiesų gražbylystė, taigi retorikos šaka. Jo romantiška retorika kaip tik ir sukūrė gražios ir graudžiai ilgesingos mirties pasaulį, kuriame galima būtų pasislėpti nuo tikro žinojimo. Jo eilėraštis „Gyvenimo nostalgija" yra ypač tinkamas didžiosios giesmės apie mirtį pavyzdys, nes ten mirtis pavirsta į skambias retoriškas kadencijas, tampa paties Brazdžionio prašančiu ir šaukiančiu balsu. Pacituosiu tik porą posmelių:

Jei Tu esi upelis, tekantis per kalnus ir per klonius,
Kurs neša baltą gulbės plunksną, eglės spyglį, laivelius ir
/žuveles,
Mes būsime tos plunksnos, tie spygliai, tos žuvys ir
/laiveliai, ak,
mes nebebūsim žmonės,
Tik nepalik čia mūsų, nusinešk tik nusinešk.
.....
Jaučiu veidan dvelkimą vėjo švelnų
Ir balsą jo nuo plakančių krantų.
Ne vėjas ten ir ne upelis, tekantis nuo kalno,
O, Viešpatie, tai Tu šauki, tai Tu!

Pastebime, kad kiek mirtis yra tikra, tiek visi į ją kreipiami žodžiai yra netikri, retoriški, daugiausiai aprašantys tik savo pačių melodingą skambėjimą. O poezijoje, ypač romantiškoje poezijoje, taip ir turi būti.

Henriką Radauską nors ir nelabai taikliai, norėčiau su draugiška šypsena priskirti prie viesulo kategorijos. Tai todėl, kad jo eilėse kūrybos žodis iškyla iš mirties ir iš siaučiančios baisios ar juokingos katastrofos, ir poeto įkvėpimo sankirtos.

Jeigu mirtis juokinga, tada ji, žinoma, nebaisi. Eilėraštyje „Poetai arba Katastrofa" Radauskas mums ir aiškina, kaip kūrybos žodis ir pražūties tragedija pagimdo eilėraštį iš besišypsančios mirties:

Ugningos vėliavos iškeltos,
Mirtis įeina į namus,
Pro langus meta dūmus, baldus,
Riksmus, beprotiškus klyksmus.

Į juodą naktį sminga peilis
Raudonas. Skraido pelenai.
Gaisrų pašvaistėj gimsta eilės
Ir miršta žmonės ir namai.

Žinoma, autorius laukia tokio skaitytojo, kuriam šios visos mirties hiperbolės atrodo juokingos. O tam reikalinga šiokia tokia klasikinė distancija. Kažkas pavadino tipišką Radausko skaitytoją kaip „antros rūšies dendi", t. y. estetu apsimetusį tuščiagalvį. Atviras klausimas. Kitur, pavyzdžiui, eilėraštyje „Tris eilutės" mirties siaubas ir kūrybos žodis susitinka, atrodytų, jau daug aukštesnėj plotmėj, didesnėj dvasios tamsoj:

Pamišęs pranašas žiauria barzda,
Kuri dundėjo kaip Vulkano kūjis,–
Iškėlęs delnus virš baimingos žemės
(Delnų šešėliai–dideli vorai –
Per galvas lipo karvėms ir žmonėms),
Pradėjo klykti, kad valstybės galas
Artėja, kad švenčiausių vilnų siūlas,

Nuleistas naktį į skaidrias bangas,
Gaubtam sidabro veidrody parodė:
Į žemę plūsta demonų minia:
Leviatanas, Essas, Asmodeus,
Baalas, Botis, Pruslas, Abadonas,
Agares ir Mercurius quadratus
Sudegins miestą kaukiančia ugnim.
O jis rašė antrą eilutę.

Nesunku pastebėti, kad visame šiame siaube glūdi labai negiliai pakastas humoras. Poezijos žodis, dabar atrodytų, gimsta besijuokiant iš klaikumos.

Radauskas savo klaikųjį žinojimą traktavo kaip poezijos medžiagą, kurią galima formuoti į ištisą eilę estetinių struktūrų. Tos struktūros gali būti ironiškos, kaip eilėraštyje „Gaisras panoptikume", kur ugny susilieja į vieną beprasmę masę pasaka, meilė ir mirtis. Ten muziejaus sargas sapnuoja apie auksinį paukštį, jam iškrenta iš burnos pypkė, užsidega kambarys ir, „paukštis, įskridęs į jo sapną", pavirsta gaisru. Liepsnos pramuša rūsio lubas ir apgaubia vaškines statulas pirmajame aukšte. Tada „vaškinių figūrų veidai ima tekėti žemyn kaip surrealistų paveiksluose, ir garsus poetas, kuris gyvas būdamas negalėjo pakęsti moterų artumo, mato, kaip tirpstančiu biustu karaliaus meilužė, lūždama per liemenį, vis didėjančiu greičiu linksta į jį. Suspiegęs pomirtiniu balsu, jisai su siaubo grimasa krenta jai į glėbį – ir, išplaukę iš degančių rūbų, juodu tingiai susilieja ištirpusio vaško klane". Kaip matome, pasakojimas visai neasmeniškas, jame nėra eilėraščio „aš", ramus ir visiškai netikras. Pasakų paukštis yra deganti pypkė, meilė yra dvi viena prie kitos linkstančios vaško figūros, o mirtis yra tik vaško klanas ant degančių grindų. Todėl, ironiškai pasakius,

tokia poezija ir yra „nemirtinga". Bet tik ironiškai, radauskiškai.

Radausko eilėse kūrybinė įtampa dažnai iškyla iš dviejų nesiderinančių kalbinių ar tikrovinių klodų – koks nors duotas reiškinys aprašomas žodžiais, kurie tiktų visiškai kam kitam. Kartais jisai tuo sukuria labai subtilių įvaizdžių-minčių, įtaigojančių tragišką ir giliai ironišką susitikimą tarp gyvybės ir mirties. Taip yra eilėraštyje „Lunatikas", kur beprotis, užsisvajojęs atsimuša į savo mirtį. Štai paskutinis eilėraščio posmelis:

Lunatikas eina iš aštunto aukšto
Per blizgantį, slidų stiklinį siūlą.
Jam kiaurai pro sielą skrenda peteliškės,
Ir viena, pavargusi, užmiega jo širdy.

Nesunku suvokti, kad čia krito ir užsimušė žmogus. Iš aštunto aukšto smūgis turėjo būti triuškinantis, katastrofiškas. Bet Radauskas šį įvykį piešia lyg mylinčia, švelnia ranka, prilygindamas šį pasibaisėtiną momentą lyriškam, elegantiškam skrydžiui, kur mirtis atskrenda trapiais drugelio sparnais ir tyliai užmiega širdyje. Šitaip klaikus žinojimas tampa žodžiu, paverčiančiu mirtį į subtilų grožį klasiško ramumo tekste.

Kad geriau suprastume, ką būtent toks Radausko žodis nugalėjo, galim prisiminti kad ir Algimanto Mackaus žodį apie sutriuškinto Škėmos lavoną:

Ir aš nenoriu matyt
liemens neberandančių rankų,
ir aš nenoriu matyt
suploto kūno erdvės.
Ir aš nenoriu matyt
šakotai suskilusio veido,

ir aš nenoriu matyt
nutraukto riešo raumens.
.....
Ir aš nenoriu matyt
kolažan sudėstyto kūno.

Pamišėlė mirtis, kuri sudėstė tokią groteskišką žmogaus karikatūrą yra, nepamirškim, ta pati, kuri sutriuškino ir Radausko lunatiką. Bet skirtumas yra tas, kaip šie du poetai tos mirties ženklą skaito, taigi mato, o taip pat ir tas, kad Škėmos mirtis buvo tikras įvykis, o Radausko lunatikas – teatrališkas, išgalvotas, pamėgdžiojantis ne gyvenimą, o cirką.

Kaip tik Mackaus matymas, ta jo pro visas iliuzijas prasiskverbianti akis ir gundo mane priskirti jį prie ano sakalo Rilkės eilėraštyje. Tai, žinoma, yra iš esmės retoriškas teiginys, literatūrologo metafora, bet visvien dažnai jauti kaip Mackaus–kūrėjo žvilgsnis sminga kaip peilis kiaurai pro tą milžinišką mus užgulusią masę, kurią vadiname gyvenimu. Iš tiesų jis sminga ir į tą milžinišką, ir į tą beribę tuštumą, kurią vadiname mirtim.

Mackus yra aštrus ir skaudantis poetas, nes jis žeidžia gyvenimą ir yra pats jo giliai žeidžiamas. Jam skauda viskas–žmogus, Dievas, tikėjimas, viltis ir meilė. Kada skaitome Niliūną, kad „Pirmi pavasario lašai taip sunkiai sužeidė/ Mane ir mano vienišus namus" arba Radauską: „Pirmutiniais sidabro peiliais/ Ant kalnų ruduo pasipjovė", žinome, kad čia visai ne tas, kad niekas neskauda ir niekas nemiršta, kad čia tik žodžių žaismas, užsibaigiantis tik tekste, lygiai taip praeinantis, kaip ir nemirštantis. Bet kada Mackus rašo:

Šmaikštūs bizūnai rašai
gyvatėmis čaižo Marija
Į kietą plantacijų žemę
pakloji pečius ir krūtinę
gulies iš apnuoginto kūno
į Afrikos rasę Marija

Patrauksiu į kraštą belaikę valandą
negre Marija Retėjantis vyrų būrys
sekmadieniais traukia į smuklę Ten geria mirtis
Dainuoja kaip Nemunas plaukia

žinome, kad čia ne poezija dainuoja mirtį ir gyvenimą, o mirtis dainuoja skausmą ir neužmiršimą. Mackus dažnai rašo kaip žaizda atsivėrus širdy pamišusio pasaulio – čia ne lunatiko plaštakės, o bežadis, kruvinas siaubas.

Jo poezijos tikslas, kartais atrodo, yra akivaizdžiai parodyti, kad gyvenimas ir mirtis yra svarbesni už žodį, kad menas iš tiesų nėra tarpusavio žodžių santykių suformulavimas, bet gilus ir tragiškas tikrovės pajautimas, įgalinantis žodį sakyti tiesą. Užtat jis užsiima ir tiesioginiais mirties apibrėžimais, kaip „Chapel B" pradžioje:

Mirtis yra fanatiški artojai,
apakęs kraujo sakramentas su žeme:
kaip žvėrys sužeisti pakyla jie iš guolių
ir dūžta atsimušę į cementą vakare.
Mirtis yra į frontą sugrąžinti
pikti ir ciniški kareiviai su medaliais:
į šviną puolė išbadėjus mergina,
netekus ašarų išverkti savo daliai.

Tačiau, aišku, Mackus čia parašė ne mirtį, o istoriją – pokario Lietuvos tragediją, partizanų kovas, tautos išniekinimą ir net pačių okupantų savaip tragišką situaciją. Pati mirtis kaip tokia yra kas kita. Tik prieš galą Mackui pasisekė apie mirties bent vieną aspektą pasakyti tiesą:

Niekas negrįš, bet visa išnyks,
duris aklinai uždarys.
Laikas paliks, bet laiko neliks.
Ir mirtis nebus nugalėta.

Antra vertus, kad parašytum tai, kam žodžio nėra, reikia rūpestingai atrinkti žodžius. Tuo atžvilgiu Mackus taip pat poetas, kaip ir Radauskas ar Brazdžionis. Kaip skausmingai Mackus mus bešauktų žiūrėti tiesiai į gyvenimą, jo šauksme glūdi metaforos, ritmai, žodžių sąskambiai, įvaizdžiai, kartais labai išradingi, liaudies dainų tragiški aidai – žodžiu, vistiek literatūra. Net ir šitas paskutinis Mackaus posmelis yra iš tiesų Dylan Thomas eilėraščio „And Death Shall Have No Dominion" antifrazė, taigi tekstų sąskambiai nuaidi šalia tikro klausimo, ar mirtis bus nugalėta, ar ne.

Tomas Venclova kartą parašė: „aš gyvenau, bet mokiausi nebūti". Įsiskaičius į poeziją pradeda augti supratimas, kad kaip tik atvirkščiai, jos pasaulyje mes mokomės būti. Kasdieninis mūsų gyvenimas didele dalim būna maždaug automatiškas: žodžiai, jausmai, tai ką matome, girdime, į ką atsiliepiam nublanksta, sunyksta iki gyvenimo rutinai reikalingo minimumo, kol mes iš tiesų, anot Venclovos, išmokstame nebūti, nes mums kažkaip tik automatiškai, minimaliai berūpi, ar mes tikrai gyvename, ar ne. Važiuojame į krautuvę apsipirkti ir, dešrų ir morkų karalystėje, nebesiklausome kaip, anot Baranausko „jaunas lapas arba žiedelis ant šakelės kraunas". Palindę po lietsargiu visai negalvojam ar iš tiesų, anot Radausko, „lietus plonom stiklinėm kojom po sodą bėginėja". Ir visiškai nežinom, kad ką nors praradom to nepastebėję. O praradom mūsų galėjimą būti, jausti dalykus tartum jie

būtų visiškai nauji, nuostabūs, kaip ką tik atrasti kontinentai. Kaip tik poezijos skaitymai mumyse ir pažadina tą paslaptingą stebėtinos visatos ir savęs buvimo pajautą, kuri, poeto žodžio paliesta, atsiskleidžia tarytum žiedas kiekvienoje gyvenimo smulkmenoje. Taigi per poeziją mes iš tiesų mokomės būti. Ir dar daugiau: suvokę, koks didelis ir tikras yra šis mūsų nuostabus gyvenimas, taip pat neišvengiamai suvokiame, kokia didelė ir tikra yra mirtis, ir kaip be jos, mirties, nebūtų ir gyvenimo. Gal tai ir būtų mirties surastas vardas, poeto Žodis.

JULIUS
Keli praeities nutikimai

KOSTAS OSTRAUSKAS

Kartą esu jau rašęs apie Julių Kaupą – „Coppelius", *Metmenys*, nr. 21, 1971 (pakartota mano knygoje *Žodžiai ir žmonės*. Vilnius: Vaga, 1997). Tačiau tai buvo daugiau literatūrinė improvizacija negu atsiminimai. O neseniai pasirodžiusi L. Tidikytės monografija *Julius Kaupas: gyvenimas ir kūryba* (Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 2004) paskatino ir vėl brūkštelti keletą žodžių – šį sykį kai ką konkretesnio, – jeigu išvis įmanoma rašyti arba šnekėti apie Julių „konkrečiai".*

Keista. Taip ir neatsimenu, kada ir kur mudu pirmą kartą susitikom ir pasipažinom. Ne tik neatsimenu, bet turbūt ir nežinau. O gal ir ne taip jau keista. Su Julium dažnai daug kas būdavo miglota, tik nuspėjama. Tačiau tikrai žinau, kad susipažinom ne DP gadynėje Vokietijoje, bet jau Amerikoje. Kažkur, kažkada. Įsivaizduoju, šyptelėjo jis, ištiesė ranką ir tarė: Kaupas. Julius. Malonu susipažinti.

Šiaip ar taip, mudu ėmėm artimai bendrauti ir susibičiuliavom apie 1955-uosius. (Prieš 50 metų? Nejaugi?)

* Skaityta iš įrašo Juliui Kaupui skirtame seminare Lietuvių išeivijos institute Kaune 2005 m. gegužės 6 d. Pirmą kartą išspausdinta Vytauto Didžiojo universiteto leidinyje *Darbai ir dienos*, nr, 43, 2005.

Paimtas kaip gydytojas į kariuomenę, Julius tarnavo Valley Forge karinės ligoninės psichiatrijos skyriuje, netoli Philadelphijos. O aš tuo metu gyvenau Philadelphijoje ir krapščiausi prie disertacijos tenykščiame Pennsylvanijos universitete.

Iš karto tenka pasakyti: bendravimas su Julium dažnai būdavo gana neįprastas, nekasdieniškas. Kartais, atrodo, net nežinojai, ar čia tikrovė, ar išmislas – ištikdavo keisti nutikimai bei nuotykiai.

Mėgo Julius pas mus apsilankyti. Atvažiuodavo dažniausiai savaitgaliais, pavakare. Visada vienas. Užkopdavo labai siaurais ir stačiais laiptais į mūsų varganą butą – ir beveik visuomet tos pačios apeigos: tuoj pat be jokių ceremonijų puola raustis po virtuvės stalčius. Ko? Ieško saldumynų. (Ilgą laiką buvo neaišku, kodėl?) Paskui apžiūri mano žmoną: kokia tu, Danute, sulysus (ačiū Dievui, apkūnumu jai niekada skųstis nereikėjo), reikia tave atšert, – ir ima traukti iš kišenių visokius visokiausius vitaminus. Danutė šypteli, padėkoja, sumeta, Juliui nematant, juos visus į stalčių (o vėliau išmeta), ir sėdam tada šnekoms – rimtoms ir nerimtoms – nuo literatūros bei visokeriopos kultūros iki chaltūros, apie kasdienybę ir tariamos tremties tariamus vargus, kartais griebiamės net ir politikos bei tarptautinio masto „problemų" – žodžiu, šnekam, plepam apie viską ir apie nieką. O to nieko – tiek daug. Taip ir išsėdim iki išnakčių. Danutė jau seniai „atsilabanaktinus" miega. Na, mudu dar ir stikliuką pakilnojam. (Tarp kitko, Julius pijokas nebuvo, tačiau čerkos nesikratė, ypač saldžios.)

Išskirtinai įsiminė vienas toks apsilankymas. Tą kartą mudu turėjom konkretų reikalą – ruošėm *Literatūros*

lankams anketą (ji buvo eventualiai ten išspausdinta – nr. 8, 1959). Tad štai darbuojamės ir staiga, žiūriu, Julius – nei iš šio, nei iš to – tartum užmigo. Sumišęs kalbinu, tačiau jis visiškai nereaguoja. Pašaukiau Danutę, sakau, žiūrėk, kas čia dedas. Abudu išsigandom, nežinom, ką daryti. Tačiau Julius netrukus atsigavo, apsidairė ir šyptelėjo – lyg niekur nieko. Ar tau kas negerai? – klausiu. O jis numojo ranka ir numykė: Nieko, sako, man kartais taip nutinka. Ką gi, toliau darbuojamės. Pagaliau užbaigę darbą aplaistom stikliuku. Laikas namo, sako Julius. Tačiau jis jau pernelyg įšilęs, be to, jau ne tik po vidurnakčio, bet ir visai pašlijęs oras. Žinai, sakau, geriau nakvok. Bet jis – ne, turįs važiuot. Nepadėjo jokie įtikinėjimai. Užsispyrė, ir tiek. Ką gi, padėjau jam nulipti laiptais ir išlydėjau sunerimęs namo. Net ir gult nesinorėjo, o atsigulus nesisekė užmigti. Po kelių valandų neištvėręs paskambinau jam į namus. Atsiliepė žmona Dalia. Ar grįžo Julius? – klausiu. Grįžo, sako, jau lovoj. Atsidusau. Tačiau taip ir liko neramu: kas ten buvo jį ištikę?

Lankėmės kartą ir mes pas Kaupus. Atvažiavo Julius mudviejų parsivežti. (Tada mes dar nebuvom motorizuoti.) Pasisvečiavom, ir Julius sako: Važiuojam pasidairyt po laukus, – gražios apylinkės. (Jos iš tiesų tokios ir buvo.) Traukiam siauroku, vingiuotu dviejų krypčių keliuku, kone jo viduriu. Juliaus viena ranka už vairo, o kita ima kimštis pypkę. Staiga atmauna iš priekio automobilis – išvydęs mus, metasi į dešinę, Julius taip pat, praskuta vienas pro kitą turbūt vos per sprindį ir tuoj pat abu, mynę ant stabdžių, sustoja. Iššoka iš to automobilio, nė motoro neišjungęs, kažkoks pilietis, atbėga rėkdamas prie

Juliaus ir ima jį plūsti: Tu, šioks ir anoks! Are you crazy! Išlipa ir Julius. O anas tebešaukia: What's the matter with you! You want us all killed? Julius stovi, atsirėmęs į automobilį, kremta nagus, šypsosi ir tyli. Pilietis, dar labiau įsiutęs, draskosi, atrodo, apopleksiją gaus. Julius tebetyli. Mes, keliauninkai, sėdim ausis suglaudę ir žvalgomės vienas į kitą: kaži kuo čia viskas baigsis? Pagaliau amerikonas nebeatlaiko, mato, jog nieko nepeš, – pažvelgęs dangopi, skėsteli desperatiškai rankomis, šoka į automobilį ir nudumia. Sėda ir Julius už vairo – baigia kimštis pypkę, užsidega, ir toliau važiuojam: Tik pažiūrėkit, sako, ar ne gražūs vaizdeliai?

Taigi, vaizdeliai. Grįžus namo, dar ilgą laiką neišėjo iš galvos ne gamtos grožybės, bet tasai nuotykis ir Juliaus šoferiavimas.

Kas to nežino: Julius buvo apskritai visokių „grožybių", tad ir kūrybinių, mylėtojas – ne tik, savaime aišku, literatas, bet ir kitų menų – teatro, filmo, muzikos ir ypač dailės entuziastas. Studijavo tapybą, buvo, galima sakyt, kone „pusė" dailininko. Tiesa, kartais ta jo dailininkystė pasireikšdavo gana neįprastais būdais.

Nuvažiavom mudu kartą į Baltimorę pas Nyką bene kažkuriais *Literatūros lankų* reikalais, na, ir šiaip pasižmonėti. Prisišnekėję kone iki paryčių, nuėjom gulti kažkur į palėpę. O ten pasieniais krūvos baigtų ir nebaigtų paveikslų, vienas kitas pakabintas ant sienos, pakampiais dažų skardinės, teptukai. Pasirodo, ten būta Nykos žmonos Sandros studijos. Suvirtom pervargę ir jau miegosim. Žiūriu, Julius lipa iš lovos: Tai ir aš čia, sako, pasidarbuosiu, kitaip tariant, kūrybiškai išsiliesiu. Kaip? – klausiu. Kur? – Ant sienos. – Tiesiai ant sienos? – O kodėl

ne? – nustemba Julius ir jau imasi dažų ir teptuko. – Įkvėpimui, žinoma, sunku atsispirti, sakau jam susirūpinęs, bet gal šį sykį susilaikyk, – kaži kaip reaguos šeimininkai, išvydę tokią tavo kūrybą. – O, jiedu meniškos dūšios tautiečiai... – Nei kiek neabejoju, bandau įtikinti, bet tu gal vis dėlto geriau griūk į lovą, – dėl šventos ramybės. Be to, sakau, laikas mudviem bent šiek tiek numigti, – pakilus netrukus reikės traukti namo. Julius, atrodo, ima dvejoti – palūkuriuoja, pasvarsto... – Na ką gi... – atsidūsta ir krinta į lovą. Pasirodo, be reikalo tvardžiau jo įkvėpimą, – netrukus, girdžiu, jis jau knarkia.

Norint tapyti, ne pro šalį, žinoma, susipažinti ir su kitų tapyba, ypač meistrų. Tad nenuostabu, jog Julius mėgdavo lankytis meno muziejuose – ne tik vietiniuose, bet ir tolimesniuose. Užsigeidė kartą važiuot į kažkokią parodą New Yorke. O kad būtų linksmiau, pakvietė ir mane kartu su tada taip pat Philadelphijoje gyvenusiu profesorium Jonu Puzinu. Nebuvau ypatingai entuziastingas, tačiau nelengva būdavo Juliui atsispirti. Be to, sakoma, čigonas dėl kompanijos pasikorė. O kompanija neabejotinai maloni – ne tik Julius, bet ir mudviejų bendras bičiulis Puzinas. Tad – važiuojam. Ir nuvažiavom. Pasistatė Julius automobilį – ir prasidėjo. Šoko jis iš automobilio tartum Puzino ir manęs ten išvis nebūtų, kone bėgte į muziejų, pro duris ir traukia tiesiai nesidairydamas ilgu koridorium, o mudu nustebę susižvalgydami jam iš paskos. Baigėsi koridorius, Julius pro kitas duris, lauk iš muziejaus, vėl į automobilį, tad ir mudu. Ir važiuojam – namo. Julius nei žodžio, tylim ir mudu apstulbę. Pagaliau prabilo ir numykė: Neimkit į galvą, o muziejus neprapuls. – Ką gi, tai, žinoma, šventa teisybė.

Tai ir vėl: kas čia atsitiko? Tik vėliau, – neatsimenu nei kada, nei kaip, – sužinojau: Julius serga cukralige, tinkamai neprisižiūrint ištinka jį priepuoliai – kartais sunkesni, kartais lengvesni.

Kitą sykį keliavom mudu, ačiū Dievui, ne automobiliu, o traukiniu. Pakvietė kultūringi tautiečiai paskaitoms į Bostoną. Sutarėm susitikti Philadelphijos geležinkelio stoty. Atsiradau ten pirmas. Laukiu Juliaus, jo kaip nėra, taip nėra, o jau netrukus laikas išvažiuoti. Ėmiau nerimauti. Pagaliau, žiūriu, ateina. Išvydau ir savo akimis netikiu: atžygiuoja Julius – uniformuotas, amerikiečių armijos karininkas! Kurių velnių čia tau ta uniforma? – klausiu. Kaip kariškiui mažiau reikėsią mokėti už bilietą, – mirktelėjęs atsako. Žiūrėk, koks praktiškas, šiaip jau nepraktiškas Julius, pagalvojau. Tačiau tai dar ne viskas. Akivaizdu, jog ta jo garbinga uniforma jau seniai, labai seniai prosą mačiusi. Žmonės žvilgčioja į Julių... Na, bet ką gi, vis tiek karininkas – kapitonas (o gal jau majoras? neatsimenu), – antpečiai neabejotinas įrody-mas. Sėdam į traukinį ir bildam Bostono link. Julius sėdi atsilapojęs ir, kaip paprastai, laiks nuo laiko krimsteli nagus. O taip jau nutiko, kad tuo pačiu traukiniu važiavo būrys kareivėlių, kurie kažkodėl vis vaikščiojo per vagonus iš vieno traukinio galo į kitą. Tai va, eina keliese pro mus, išvydę kapitoną Julių kone apstulbsta (narsesni dar ir šypteli), atiduoda pagarbą, kai kurie net stabteli išsižioję, ir nueina kraipydami galvas. Vienas kitas, atrodo, net specialiai grįžta pasitikrinti, ar tikrai matė, ką matė. O Julius vis pagarbiai atsako savo pagarba į pagarbą. Kartą net ir aš neatsilaikiau nepagarbinęs.

Taip ir atvažiavom mudu – karininkas ir eilinis civilis – į Bostoną. Šiaip be jokių nuotykių.

Keliaut Julius mėgdavo, dažnai kviečiamas su paskaita arba į literatūros vakarus, o dar dažniau ir nekviečiamas. Išgirdo apie kažkokį kažkur „parengimą" ir užsidega: Žiūrėk, sako, ten turėtų būt įdomu – važiuojam. Eik, sakau, ko čia trenktis į kažkokius tolimus pasviečius, į kažkokį kermošių, – apsieis ir be mūsų. O jis – ima ir traukia vienas. Mėgo pasibastyt po svietą, pasižmonėti. Atsimenu, rodos, vos prieš keliolika mėnesių buvo pirkęs naują automobilį, o žiūriu, nuvažinėta jau apie 40 000 mylių. Taigi, tenka pasivažinėti, – šyptelėjo Julius. Reikia stebėtis, kaip jo tose kelionėse neištiko nelaimė, turint galvoje pernelyg nerūpestingą vairavimą ir ypač jo ligą, – bent man neteko apie tai girdėti. Matyt, buvo gimęs po laiminga žvaigžde.

Deja, kartą toji žvaigždė ėmė ir užgeso. Mirtis – ta Nuožmioji Dama – vis tiek pasigriebė Julių netikėtai ir kur kas per anksti. Tenka pripažinti, ne be jo, nors ir nesąmoningos, pagalbos. Nieko čia nebūtų padėjęs net ir nuostabusis daktaras Kripštukas.

Nesu tikras – Algimantas (Mackus), kurio namuose Julius mirė, ar Nyka – paskambino man tą nelemtą dieną: nebėra Juliaus. Nenorėjau tikėti. Bet labiausiai netikime kaip tik tuo, kuo ypač nenorime tikėti.

Važiavom į laidotuves keturiese – Aldona Aistienė, Nyka, Vincas Trumpa ir aš – ir, kaip aname Aisčio eilėraštyje, „keturiese tąsyk svarstė[m], –/kaip gyvenimas trapus". Važiavom Vinco automobiliu, jo „pakrikštyta" Blusa, tad jis ir vairavo. Vėlyva žiema, pabjuręs oras, o kelionė tolima – iš Washingtono į Detroito priemiesčius. Ir

kone visą laiką lijo – ne kibirais, bet lijo, kartais šlapdriba. Atrodė, pati gamta Julių apraudojo. Kažkodėl įsikalėm į galvą, kad, girdi, kai pasieksim Toledo, ponia Natūra ateis į protą. Bet kur tau – štai ir Toledo, o lietus dar labiau prapliupo. Visą kelionę vairavęs, Vincas pervargo – iškišęs pro langą ranką semia sauja lietų ir teškia sau ant veido – gal atsigaus. Pagaliau vargais negalais atsidūrėm kažkur prie Detroito – jau po vidurnakčio, rūkas... – ir paklydom. Taip ir pavėlavom į šermenis.

Iš ryto – laidotuvės. Stovim kapuose prie duobės – Juliaus iš tiesų nebėra. Ir pasijutau taip nejaukiai, kad nebeišlaikiau – nubėgau toliau, atsirėmiau į medį ir ėmiau ožius lupti. Atėjo Henrikas (Nagys), permetė man petį ranką, guodžia... Atsigavau. O kur dėsies neatsigavęs?

— — — — — — — — — — — — — — — — — — —

Rodos, klaidžioju naktį grįžęs namo po Kauną – ak, ta nostalgija – ir štai matau, kaip iš paslaptingų Perkūno namų rūsių išeina dr. Kripštukas, pamatęs mane kilsteli mandagiai skrybėlę, paėjėjęs atsisuka, pamoja ranka ir šypteli. Dar kartą pažvelgiu... Ne, ne – tai ne dr. Kripštukas, o Julius – galiu prisiekti – Julius! Vos spėju šūktelti „Palauk!..“ – ir jo jau nebėra – dingo tarytum pasakoj.

2005

KELIONĖ SU KARALIŠKOS PRINCESĖS LAIVU
Dienoraštis

RIMVYDAS ŠILBAJORIS

Gegužės 23, 2001

Skrydis per Atlantą – kaip ir visos tokios kelionės. Ankšta, perdaug žmonių, daugmaž netikęs maistas, „noriu miego, saldaus miego, negaliu užmigti". Jautėmės per seni tokiais skridimais beužsiimti. O man, kaip tyčia, pradėjo bjauriai skaudėti nugarą, net kvapą užėmė.

Uostas prie Romos, Civitavecchia, kuriame lipom į laivą, niekuo dėmesio nepatraukia. Tik grįžtant atgal į uostą po kelionės, gidė papasakojo įdomią smulkmeną: per Pelenų trečiadienį susidaro tame mieste procesijos atgailautojų, baltai apsirengusių, su uždengtomis galvomis (kaip Ku Klux Klan) ir su pančiais ant kojų. Nors jaunimas tik ir daro visas nuodėmes, procesijos eiti nenori, nes su tais pančiais nepatogu ir sunku. Čia aiškiai dar iš viduramžių užsilikus tradicija. Pats gi laivas, iš pirmo žvilgsnio, atrodė šiek tiek apšepęs. Taip pat ir iš antro žvilgsnio. Ir iš trečio. Praustuvėj kriauklėj lupasi dažai. Bet maistas antrą-trečią dieną pradėjo atrodyti visai neblogas.

Vakare – „entertainment", pramoga. Visi dainininkai labai garsiai rėkia ir stengiasi publikai įtikti, ją irgi paraginti parėkauti. Mudu su Milda nerėkavom. Aš, berods,

buvau net ir užsnūdęs. Keista – kaip gali pjaunantis triukšmas lygiai taip užliūliuoti, kaip ir tyluma.

Į Sorento nevažiavom, nes jau buvom buvę, o be to viską gaubė migla. Laive sutikom padavėją lietuvį – tokį Vilių (su kuriuo jau ir anksčiau, kelionėj per Aliaską, buvom susipažinę). Jis uždarbiauja kartu su visokiais filipiniečiais, meksikonais, lenkais, vengrais ir t.t. Čia gana įdomus fenomenas, kaip ten šitie žmonės iš viso ir pakliūva dirbti į laivus. Vilius sakė, kad uždarbis ten nekoks, bet visgi žada grįžęs Lietuvon įkurti prie ežerėlio tokią kaip ir vasarvietę; uždarbiaus kaip Čechovo Lopachinas iškirtęs vyšnių sodą.

Gegužės 23

Taormina. Sicilija. Miestelis maloniai apsmukęs, kimšte prikimštas turistų, tokių kaip ir mes patys. Viduržemio jūros kraštų architektūra maloni pažiūrėti, nors ir ne ypatingi ten paminklai. Tamsiose bažnyčiose mus mylėdamas snaudžia Dievas. Ant visų tvorų ir sienų labai gražiai žydi bouganvilijos – gausūs raudoni nedideli žiedai. Mildai patiko, kad ant palangių visur gėlės. Daug ir „pušų – skėčių", gražiai nuaugusių. Labai pralinksmina miestelį. Be to, dar mus nuvedė pasižiūrėti seno graikų-romėnų teatro. Žinoma, griuvėsiai, ir ne tokie įdomūs kaip kadaise pačioj Graikijoj matyti. Pavaikščiojom, pastovinėjom ir sėdę į autobusą nukeliavom į Mount Etna viršūnę. Vingiai, vingiai, juodos uolos, juodos uolos, ant kurių žūtbūt pasiryžę pradeda augti žalsvos samanos ir vienas kitas nykštukas medelis. O šiaip – lava. Pačiam viršuj – restoranas turistams. Po salę vaikščioja tėvas su

akordeonu, sūnus su baisiai spiegiančia fleita, duktė (kaip visai nepritinka Sicilijos žmonėms, blondinė) su būgneliu ir mažutis vaikigalis su didele vaza, kurion mes turėjom mesti pinigus. Net ir neatsimenu, ar maistas buvo kam tikęs, ar ne. Greičiausiai, ne. Beje, tas viešbutis stovi virš giliai žemėn nusmegusio, per pereitą lavos išsiveržimą ugnimi užpilto senesnio viešbučio. Iš po žemių nesigirdėjo, ar ten kas groja fleita, ar ne. O įdomu, kad krateris ne vienas, kaip įsivaizdavome, o visa krūva jų, nedidelių, užgesusių. Lava negailestingai šiurkšti ir juoda.

Grįžus į laivą – vakarienė ir anekdotų vakaras. Daug juokingų dalykų linksmas senis pripasakojo, nei vieno nebeatsimenu, tik žinau, kad juokiausi. Gal iš savęs. O, tiesa, vieną Milda priminė: du jaunikliai gavo dovanų: vienas šautuvą, kitas laikrodį. Šautuvas vienam nepatiko, iškeitė jį draugui į laikrodį. Šis grįžęs namo giriasi tėvui, kokį jis gražų laikrodį gavo. Tėvas sako: „koks tu nesvietiškai kvailas! Turi laikrodį, užaugsi, apsivesi ir vieną dieną grįžęs namo rasi savo žmoną su svetimu vyru lovoj begulint. Tai ką tu darysi? Pažiūrėsi į laikrodį ir sakysi ‚laikas baigti' (time is up)?" Oi, kaip juokinga, ar ne?

Gegužės 24

Valleta, Malta

Maltos salyno pagrindinė sala ir sostinė. Architektūra – geltoni akmenys – iš jų viskas pastatyta: namai ir keliai, dangus ir žemė. Švarus, solidnus, nuobodus miestas.

O įdomūs tai seni Maltos riterių-vienuolių rūmai. Pagrindinė katedra iš lauko lyg ir nieko ypatingo, bet

viduj tiesiog galva raibsta ir tikėti nesinori, kad visos sienos, lubos, rūpestingiausiai išskaptuotos, dar geriau – akmeny iškaltos komplikuotais, elegantiškais, turtingais ornamentais. Tikras pamišęs gėlių barokas. Ten tai buvo įdėta darbo. O visur – altoriai, koplytėlės žiba auksu ir sidabru. Labai įspūdinga. Žinoma, kadangi tai buvo vienuoliai, gal jiems būtų vertėję prisiminti ir Kristų: „mano karalystė ne iš šio pasaulio".

Apsilankėm ir tų Maltos vienuolių-riterių vyriausio komtūro (kalbant vokiška terminologija) rūmuose. Tiesiog begėdiškai daug visur turto, aukso, sidabro, kilimų, gobelenų. Koridoriuose stovi kadaise nešioti Maltos riterių šarvai. Pasimatavau: visi maždaug mano ūgio („žemaitukai"). Tas, žinoma, neįrodo, kad mano protėviai buvo Maltos riteriai – tuo labiau, kad jie vienuoliai.

Buvom taip pat ir Medinoj, o iš ten užsukom į senų senovės priešistorinę Tarxien šventyklą, pirmųjų, atrodo, Maltos gyventojų dar akmens amžiuje. Jos griuvėsiai surėsti iš didžiulių akmenų, kuriuos kilnoti gal šiandien net ir galingi kranai negalėtų. Kaip jie tai padarė? Gidai sakė, kad visa šventykla išplanuota kaip milžiniškas vaisingumo deivės kūnas. Tiesa, tokioj kietoj, skurdžioj žemėj jiems tas vaisingumas tikrai turėjo rūpėti. Kažkaip tai norėjosi su kokia stebuklinga mašina trumpam nusikelti į tuos laikus, pasižiūrėti, kam jie ten meldėsi ir kaip jie tą šventyklą visgi pastatė.

Vakare laive maistas „graikiškas". Galbūt. Bent jau padavėjai kuo tai graikišku buvo apsirengę.

[dvi dienos jūroje]

Gegužės 27

Casablanca. Didelis baltas miestas (kaip ir pritinka Casablankai), naujai statytas prekybos centras. Ieškojom Humphrey Bogart, bet jis, sako, kažkur labai ir labai ilgam, be galo ilgam laikui iškeliavo. Garsusis Kasbach kur kas švaresnis, mažiau klaidus negu buvau įsivaizdavęs. Kai kurie ten vaizdai mūsų labai jau delikatnus amerikiečius kolegas tiesiog supurtė: turguj nuo lubų kabo pusiau skeltas arklio lavonas, apačioj katinas jį žingeidžiai apžiūrinėja. Nuvytusios žuvys, dideli mėsos gabalai – „išpjovos", kaip dabar Lietuvoj sakoma. Aišku, jokių šaldytuvų. Nukankintos, nupeštos, nukarusiomis aprištomis nelyg turbanai galvomis, vištos, kaip kokie musulmonų kankiniai. Užtat daržovių daug ir jos labai gražiai atrodo. Vienam kieme daugybė visokiausių alyvų, kokių Amerikoje krautuvėse niekaip nerastum. Apskritai, žmonės čia labai mėgsta valgyti alyvas. Sveika.

Žmonės čia kalba arabiškai ir prancūziškai – tom dviem kalbom ir visos iškabos. Reklamuojami Toyota, Honda, Renault, Citybank, McDonald's. Suvienytas arabiškai-prancūziškas pasaulis po amerikiečių klouno auksinėmis arkomis. Moterys nelabai jau apsisupę skaromis, kitos ir visai ne. Mūsų gidas sakė, kad čia jų karaliaus įvesta reforma. Jis pats gi vis aiškino, kad jis ne arabas, o berberas – dykumos klajoklių giminės, kurie, anot jo, visą Ispanijos senų laikų kultūrą sukūrė, įskaitant ir Alhambrą. O kai buvom Ispanijoje girdėjom kaip tik priešingai – ką arabai kūrė, berberai naikino.

Gera, bet kiek nešvari ir apsmukusi ta centrinė maisto produktų rinka; balta kaip gulbė, milžiniška kaip

kalnas naujoji Casablankos mečetė stovinti vidury šlifuotais akmenimis išgrįsto maždaug Žemaitijos didumo lauko, numatyta dvidešimt penkiems tūkstančiams Alacho ir karaliaus garbintojų. Per didelė, perdaug išornamentuota, nesudarė, bent man, estetiško pasitenkinimo. Nežinau, gal Alachui ji ir patinka. Man gi piršosi mintis, kad čia karaliaus megalomanija – va, matot, koks aš šventas ir turtingas. Tokie nelyg bažnytiniai Valdovų rūmai. Neaišku, ką ta mečetė išreiškia – didybę Dievo ar žmogaus (t.y. vieno žmogaus, karaliaus). Prisiminiau Bradūną: „Beribio gotiko skliautai tave apstulbino tiktai".

Gegužės 28

Gibraltaras. Iš tolo atrodė toks gana neįspūdingas kalnagūbris; vėliau paaiškėjo, kad tai garsioji Gibraltaro uola, kurią anglai pasiglemžė ir didvyriškai gynė per šimtmetį nuo jos teisėtų savininkų ispanų. Nustebino ir tai, kad apačioj, to kalno papėdėj išsitiesė gana didelis miestas. Tvarka ir kalba – angliška, nors vietiniai tarp savęs kalbasi kokiu tai ypatingu ispanišku žargonu, kur prikaišiota ir angliškų žodžių. Taip mums sakė – nemokėdamas ispaniškai (gal ir angliškai?), negaliu spręsti.

Matėm (bent jau aš buvau įkišęs nosį) į Šv. Motiejaus atsiskyrėlio olą. Tai iš esmės didelė požeminė erdvė, su stalagtitais ir stalagmitais, kaip ir turi būti. Tik vietoj Šv. Motiejaus ar jo palaikų kažkodėl pritupdyta plastikinių urvažmogių iš dar priešistorinių laikų. Jie ten draskė plastikiniais dantimis plastikinius mėsos gabalus prie plastikinio ugniakuro. Nepastebėjau, kad jie melstųsi. Turbūt tada jie dar apie Šv. Motiejų nežinojo. Nesimeldžiau ir aš.

Išėję iš tos olos, susipažinom su garsiosiomis Gibraltaro bezdžionėmis. Nedidelės, maždaug kaip bokseris dogas, net ir su trumpom uodegom, kaip tie bokseriai, tik niekas joms uodegų nekarpė. Labai tylios, ramios, viena kitai „galvą ieško", kaip lietuvių pasakose. Atrodo lengvos kaip pūkas, bet tai tik toks įspūdis, susidaręs dėl to, kad jos neišpasakytai stiprios ir vikrios, taigi neša savo kūną kaip lengvą plunksnelę. Tiesiai stačiai į kalną, lyg voverė į medį. Kalno viršūnėje lentos su atsiprašymu, kad tos bezdžionės užsikaria tenai ir „pagražina" grindis ir turėklus. Prie žmonių jos nesikabinėjo, nors buvom girdėję, kad jos mėgsta staiga pačiupti kokį foto aparatą ar šiaip blizgutį, ir nusinešti pas save į namus. Prisiminiau Krilovo pasakėčią „Bezdžionėlė ir akiniai". Simpatiškos visgi, nors ir jaučiau jų nelyg kokią tai abejingą panieką, dėmesio ir pagarbos trūkumą mums, žemės valdovams.

O mes, valdovai, užsikėlėm „funikulierium" į patį tą kalną. Labai plati, tolima ir graži miesto ir jūros panorama. Beveik matėsi ir antras krantas – antrasis vargšo dievo Atlaso piliorius, pirmasis gi – pats Gibraltaras.

Viršūnėje – dievų nė kvapo. Vietoj to atsiduoda čirškinančiais kotletais ir taukuose virtom bulvėm, (beje, Lietuvoje jas kažkodėl vadina „fri"). Keletas žymiai per brangių suvenyrų, ir tiek. Nusileidom žemyn pakibę gondoloje kaip sliekai ant meškerės. Tiesa, to keltuvo reikėjo laukti gerą valandą, nes buvo labai daug tą patį pamatysiančių žmonių. Gibraltaras.

[viena diena jūroje]

Gegužės 30

Barcelona.

Visų įspūdingiausias vaizdas – tai Šventosios Šeimos katedra, statyta ir dar nebaigta architekto Gaudi, kuris mirė dar 1926-tais metais. Dabar darbininkai dar vis laipioja pastoliais ir rėkauja, vadinasi, stato katedrą toliau. Numatyta baigti 2042-tais metais. Kada matydavau jos keistus bokštus fotografijose, galvojau, kaip ir Milda, kad čia kažin koks nesusipratimas, monstras. Man, asmeniškai, nuomonė pasikeitė į ją arčiau pasižiūrėjus. Ji statyta visiškai neįprastu „art nouveau" ir modernizmo kombinacijos stiliumi, ir tas stilius, būdamas iš esmės sentimentalus, davė progą architektui sukurti šventųjų statulas, kurios su savo abstrakčiais veidais taip labai karštai ir konkrečiai veržiasi į Dievybę, kad primena viduramžių aistringai Dievo ieškančius akmeninius šventuosius, tokius skirtingus nuo nuasmenintų, savim pasitikinčių senovės graikų.

Pats miestas, kiek greitosiomis pravažiavus, nelabai įdomus. Mus tik pravežė pro olimpinio stadijono aikštes, neduodami progos net pasižiūrėti. Tiesa, užvežė mus ant aukšto kalno, nuo kurio lyg ir matėsi padūmavusi Barcelona.

Gegužės 31

Monte Carlo ir Monaco.

Pakeliui į Monaco labai gražūs gamtovaizdžiai: žemi, krūmais apaugę kalnai, uolos, statūs skardžiai, skaudžiai mėlyna jūra, balti namai. Vingiuotas kelias, vingiuota gido kalba apie Monaco kunigaikštišką šeimyną,

jos įvairias bėdas, senojo princo Rainier nuovargį. Nuvažiavę matėm Grace Kelly kapą. Miestas skęsta piniguose, kaip ir Monte Carlo. Kainos astronomiškos, kas važinėja tiktai su Audi laikomas ubagu. Princo rūmai – muziejus, pilnas senų pretenzingų baldų, pasipūtusių kunigaikščių portretų, kurie, kaip gidė mums aiškino, užsiiminėjo sąmokslavimu vienas prieš kitą. Nežinau, ką sakyti. Prabanga, aišku, didelė, didelio turto ant žemės (kilimai) ir ant sienų be galo daug. Dar daugiau į tą viską spoksančių turistų. Įdomu.

Monte Carlo azartiškų žaidimų rūmai ne tokie įspūdingi, negu, sakysim, Baden-Baden. Žaidimų stalai, ruletės, elegantiški croupiers, kurie daro savo darbą, kaip, anot Maironio, „rūpestingai išsiskutęs vokietys". O kiek tos salės sienos galėtų papasakoti, jei prabiltų! Ten gi daug tragedijų buvo, gal net ir komedijų. Tik va, tos sienos dekoruotos sentimentaliais aštuoniolikto šimtmečio stiliaus piemenėlių ir piemenaičių pastoraliniais paveikslais. Prarandi visus savo galvijus ir dvarą, pasižiūri į sieną, ir nebeskauda. Monte Carlo buvo karšta, mudu su Milda nuėjom į mažą parkelį prie jūros atsikvėpti. Ten buvo aukštas akmeninis stulpas su Berliozo galva viršuj. Ant jos tupėjo didelis juodas balandis, panašus į Edgar Allan Poe kranklį: „nevermore". Toliau – mėlynavo nepavargstanti jūra.

Birželio 1, 2001

Livorno.

Tai paskutinė mūsų aplankyta vieta. Jokio ypatingo reikalo ten važiuoti nebuvo, išskyrus tai, kad aplankėm seną vyno daryklą, auginančią savo pačios vynuoges.

Apskurdęs, gražiai romantiškas didelis namas, rūsiai samanotų vyno butelių, lauke kalnai, vynuogės, vynas skanus, neįprastas. Tik va, pirmą kartą per visą kelionę gavom lietaus. Mums daug nekliuvo, bet toliau į pietus didelės liūtys. Toks ir buvo mūsų kelionės krikštas.

Grįžę namo palengva pradedame atsigauti. Akyse dar mirgulioja begalinė jūra, bet ji jau tik atminty, kaip ir anksčiau matytos jūros, kaip ir visi nuėję nežinion žmogaus gyvenimo antradieniai.

KOSTAS OSTRAUSKAS

DIEVIŠKOJI KOMEDIJA

Rojus

DANTE. O Paradiso!

MILTONAS. Alas, Paradise lost.

Skaistykla

– Kaip ilgai teks čia tupėti?

– Kol ateis laikas.

– O kada?

– Tada.

Tyla.

– Kad nors būtų kas skaityti.

– Čia ne skaitykla.

Vėl tyla.

– Tai gal geriau einu į pragarą.

– Norėtum, a?

Pragaras

– Koks skirtumas tarp pragaro ir peklos?

DANTE. Nebent tik jūs, lietuviai, žinot.

– Tai va žinau ir pasakysiu: tas pats velnias.

Post scriptum

MILTONAS. O kur dangus?

DANTE. Man jis buvo per aukštai.

ŠEKSPYROLOGIJA

"A young man from a small provincial town – a man without independent wealth, without powerful family connections, and without a university education – [...] becomes the greatest playwright not of his time alone but of all time", – rašo žinomas šekspyrologas, Harvardo universiteto profesorius. – "How is an achievement of this magnitude to be explained? How did Shakespeare become Shakespeare?"*

Iš tiesų: provincijos vaikinas, be turtų, be jokių ypatingų ryšių, be universiteto mokslų...

ŠEKSPYRAS. 'Tis impossible, I swear. Perchance an error?
Foul and most regretable.

* Stephen Greenblatt, *Will in the world: how Shakespeare became Shakespeare* (New York: Norton, 2004), 11.

LITERATŪROLOGIJA

SKAITYTOJAS. Ar girdėjai? Pasirodo, Marcelis Proustas mėgdavo pasišildyti pečiuje savo apatines kelnes.

LITERATŪROLOGIJA. Nejaugi?

SKAITYTOJAS. Tai gal dabar galim geriau suprast ir įvertinti jo kūrybą?

LITERATŪROLOGIJA. Geras klausimas.

SKAITYTOJAS. Žinau, kad neblogas. O atsakymas?

LITERATŪROLOGIJA. Jokios abejonės.

SKAITYTOJAS. Hm.

PAVĖLUOTAS PATARIMAS

SKAITYTOJAS. Rašyk, plušėk, tačiau žiūrėk, kad nereikėtų gailėtis...

RAŠYTOJAS. Negaliu geriau negu galiu.

SKAITYTOJAS. ...ir, ko gero, atsiprašyti.

RAŠYTOJAS. Atsiprašyt neketinu, o gailėtis per vėlu.

ISTORIJA IR LAIKAS

I

Istorija neklysta

– Priklauso nuo to, kas ją rašo.

II

Laikas atseikėja pelus nuo grūdų

LAIKAS. Ne atvirkščiai? O kaip su šiaudais?

POSTMODERNIZMAS LIETUVIŲ LITERATŪROJE

JŪRATĖ BARANOVA

Ar egzistuoja postmodernioji literatūra Lietuvoje? Ar mes tiesiog vartojame tokią sąvoką „postmodernizmas" ir taikome ją literatūrai? Jei vartojame vien tik sąvoką – kokiu tikslu ją vartojame? Jei vis dėlto postmodernizmas lietuvių literatūroje egzistuoja ir kaip reiškinys, o ne vien tik kaip sąvoka, kaip jį aptikti ir atpažinti? Kaip deskriptyviai aprašyti?

Paskutinieji lietuvių romanai ir „viskas leista" kriterijus

Atsakyti į klausimą nėra taip paprasta. Atrodo, kad postmodernizmas turėtų būti ir kaip reiškinys, nes Jurga Ivanauskaitė kalbindama Tomą Venclovą teiraujasi jo nuomonės apie postmoderniąją literatūrą kaip reiškinį ir domisi, ar ir jis, kaip daugelis Lietuvoje, kategoriškai ją neigiąs. Neigimą čia turbūt reikia suprasti kaip kritiką, o ne kaip egzistavimo neigimą. Klausiančioji nedetalizuoja, kas konkrečiai yra postmodernioji literatūra. Tomas Venclova jai atsako, kad jis kategoriškai neneigiąs, bet, kita vertus, jis negalėtų ir pasakyti, kad jam ji labai patinkanti. Kas iš postmodernizmo turi vertę, jo nuomone, paaiškės, kai atsiras laiko distancija. Tačiau kokie

konkrečiai lietuvių autorių kūriniai priskirtini postmodernizmui, Tomas Venclova taip pat nutyli. Remdamasis Leszeku Kolakowskiu nurodo tik atpažinimo kriterijų. Ji, postmodernioji literatūra, pasirodo, rašoma pagal principą „viskas leista" (nuo šokiruojančių seksualinių ar siaubo scenų, nuo principinio kičo ar neskonybės lig tokio svetimų tekstų naudojimo, kuris anksčiau buvo vadinamas plagiatu).[1] Jaučiu, kad šis apibrėžimas ne deskriptyvus, o vertybinis, nes iš anksto implikuoja kažkokį neigiamą postmoderniosios literatūros moralinį angažuotumą: kičą, neskonybę, plagiatą ir siaubą.

Bandau prisiminti kokį nors lietuvių autorių kūrinį, kuris tobulai įtilptų į šį Kolakowskio pasiūlytą apibrėžimą. Matyt, per silpnai žinau lietuvių literatūrą. Niekas iš karto neateina į galvą. Todėl turiu pasinerti į tyrimą. Skaitau dar sykį paskutiniuosius lietuviškus romanus: Sigito Parulskio *Trys sekundės dangaus, Doriforę*, Mariaus Ivaškevičiaus *Žalius*, Gintaro Grajausko *Eroziją*, Ričardo Gavelio *Sun-Tsu gyvenimą šventame Vilniaus mieste*, Jurgos Ivanauskaitės *Placebą*, Renatos Šerelytės *Vardą tamsoje*. Herkaus Kunčiaus kol kas neskaitau. Randu skaitomuose romanuose įvairiausių dalykų, tačiau svetimų tekstų naudojimo nerandu. Autoriai sukasi kaip išmano, bet įdeda į romaną tik savo pačių sukurtus tekstus. Taip pat neaptinku siaubo scenų. Erotikos irgi nėra per daug. Tiesa, Parulskio romane *Trys sekundės dangaus* pagrindinis veikėjas nevengia prisiminti ir savo erotinių nuotykių. Gal net yra juos kažkur susirašęs, kad neužmirštų šios

1 Tomas Venclova, „Agnostikas su tikėjimo potencialu", Jurga Ivanauskaitė, *Švelnūs tardymai*. Vilnius: Tyto alba, 2005, 283.

unikalios patirties. Pavadina „Katalogu."[2] Herojus guodžiasi šiais prisiminimais, nes gyvena aplinkoje, kurioje vyrai „myli vien savo parašiutus". Kita vertus, jis keršija Marijai už jos „nemeilę". Tačiau šie prisiminimai nėra kažkokie iškrypėliški ar baisūs. Tiesiog banali heteroseksuali erotika. O myli pagrindinis herojus tiktai Mariją, bet ji taip ir lieka nepasiekiama svajone. Erotinių aprašymų inkliuzas gana kuklus – nuo 159 iki 177 puslapio. Sudėtas į vieną vietą. Norint galima tiesiog praversti. Tai ne Henry Miller ir juo labiau – ne George Bataille. Štai George Bataille romane *Akies istorija* (išverstame į lietuvių kalbą), aprašyta erotika iš tiesų šokiruoja. Ji pinama su mirtimi ir purvu. Bataille rašo: „ji vienmarškinė nuvirto į srutų balą po kiaulių pilvais; aš ilgokai dulkinau Simoną baloje prie kiaulidės durų, kol seras Edmondas linksminosi su prostitute."[3] Negalėčiau perpasakoti Bataille romano siužeto. Psichologiškai būtų šiek tiek per sunku. Nesu tokio tipo romano gerbėja. Prisiverčiau perskaityti dėl profesinių sumetimų. Dėl to, kad man patinka Bataille filosofinės meditacijos knygoje *Vidinė patirtis*, kurioje jis šių erotinių nukrypimų vengia. O romano intriga rutuliojasi pagal principą: „ką dar galima peržengti?" Būtent šio romano įvertinimui tinka Kolakowskio ir Venclovos pasiūlytas „postmodernistinis" kriterijus. Bataille, iš tiesų, jis rašo pagal principą „viskas leista", sunaikindamas visus sutinkamus moralės tabu. Tačiau nė viename mano paminėtų lietuvių autorių romanų Bataille sugalvoto

2 Sigitas Parulskis, *Trys sekundės dangaus*. Vilnius: Baltos lankos, 2002, 159–177.

3 George Bataille, *Akies istorija*. Vilnius: Charibdė, 1997, 60.

sumanymo nė iš tolo nerasta. Tas pats Parulskio pasakotojas desantininkas, palyginus su Bataille romano veikėjais, atrodo kaip romus savo mylimosios Marijos ir Dievo besiilgintis katalikas, karts nuo karto atsibundantis ant maldaknygės ir apmąstantis savo nuodėmes. Ir su Dievu jis nė nemano juokauti. Jis reflektuoja savo kyburiavimą kažkokioje neapibrėžtoje tuštumoje, kažkokiame visaapimančiame tarpe. Tai egzistencinė literatūra. Ieškanti visa ko, kas egzistuoja, prasmės. Panaši į tai, ką rašė Camus ar Sartre. Mano galva, ji tolima taip apibūdintam postmodernizmui.

Postmodernus rašymas – laisvas rašymas?

Supratau viena: norint aptikti postmodernizmą lietuvių literatūroje, reikia kitaip apibrėžti jo kriterijus. Bandysime eiti iš kitos pusės. Aušra Jurgutienė renkasi kitą kelią. Ji seka Umberto Eco, kuris postmodernų kūrinį interpretuoja kaip atvirą tekstą. Tokiame romane pasakojimas praranda centrą ir linijinę siužeto kryptį. Jį galima skaityti nuo bet kurios vietos, nes jame kuriamas pasaulis be ribų ir be įprastų kaitos dėsnių. Jame neatsiveria jokia prasmė. Toks romanas eksponuoja pabirus, tvirčiau semantiškai nesuregztus, vaizdus. Estetinis efektas pasiekiamas iš nerišlios mozaikos. Rašytojas rašo, nes toks jo rašymo būdas. Ir šis rašymas ir yra tai, kas yra romanas. Man patinka šis apibrėžimas, nes man lengviau suvokti, kaip vertinti James Joyce romaną *Ulisas*. Paprastai kritikai Joyce *Ulisą* kvalifikuoja kaip modernų romaną, tačiau pagal Jurgutienės ir Eco pasiūlytus kriterijus šis romanas, mano galva, gali būti kvalifikuojams kaip postmodernus. Jis intriguoja skaitytoją sukurtu semantiniu labirintu, bet

niekaip neleidžia jam gėrėtis pasakojimo rišlumu ir aiškia psichologine veikėjų motyvacine linija. Parulskio romano *Doriforė* pagrindinis veikėjas – rašytojas, grįžtantis mintimis prie šio James Joyce romano. Rašytojas net jį pacituoja. Sakyčiau, klaidindamas savo skaitytoją ir ypač – kritikus. Nes citata buvo iš karto visų pastebėta, ir imta sakyti: Parulskis seka Joyce ir kuria postmodernų romaną. Vėlgi drįsčiau šia hipoteze suabejoti. Visų pirma, ši citata iš Joyce romano ateina pagrindiniam veikėjui į galvą gana natūraliai. Juk jis rašytojas – skaito ir tai, ką parašė kiti. Gal ir šią frazę ką tik perskaitė, prieš atvykdamas remontuoti mašinos į autoservisą. Todėl čia jis turi ką veikti: neplepa kokių niekų, o medituoja ties Joyce. Turi apie ką galvoti. Ruošiasi rašymui. Laikas neslenka tuščiai. Žinia, juk rašytojas amžinai kažką sau galvoja. Žinoma, gal ir jis norėtų parašyti panašų romaną, kaip kad parašė Joyce. Būtų neblogai, jei romanas turėtų tokį pasaulinį pripažinimą. Bet jei apie tai svajoja romano pasakotojas, tai dar nereiškia, kad tuo pačiu keliu seka ir Parulskis, kaip šio romano rašytojas. Romano siužetas pakankamai aiškus ir rišlus. Ir sakyčiau – autoironiškas. Jį galima nusakyti trumpai. Rašytojas kaip veikėjas nori parašyti romaną, nes toks jo darbas. O be to, jam reikia pinigų, jis neturi iš ko gyventi. Apsidrausdamas nuo netikėtumų, jis nuolatos lankosi pas leidėją, kad suderintų temą, nes nori parašyti labai populiarų romaną. Bet jam nesiseka – jis vis trypčioja vietoje. Jis tarsi myli žmoną, bet į jo gyvenimą įsibrauna kita moteris. Jis nelabai aktyvus tame meilės trikampyje, kai abi moterys jį palieka – jis suvokia, kad myli žmoną. Galiausiai paaiškėja, kad jo nauja mylimoji Diana – taip

pat rašytoja, ir kad ji parašė geresnį romaną nei jis, ir leidėjas renkasi ją, o ne mūsų pasakojimo herojų. Jis visai nusivylęs savo įvairiapusiu nepajėgumu ir bando nusižudyti. Jam nepasiseka – jį suranda arkliašūdžius renkanti praeivė. Ir tame slypi ko gero autoironiškiausia romano potekstė. Jam nepadėjo nei intelektualioji ironija, nei išprusimas, nei moterys, bet išgelbėjo aklas atsitiktinumas. Šis romanas apie tai, kaip neįmanoma parašyti romano. Neįmanoma mylėti, neįmanoma net savo noru numirti. Tai istorija apie galimą totalų rašytojo, kaip rašytojo ir kaip žmogaus, pralaimėjimą. Visa istorija susieta viena idėja. Pasakojimas rišlus, knyga parašyta trumpais skyreliais. Neįžvelgiu mozaikos. Parulskis, kaip rašytojas nepanirsta į rašymą patį savaime, nesimėgauja jo atvertomis galimybėmis. Romanas konstruojamas. Pakankamai kukli jo apimtis. Jis neišdidėja vien dėl to, kad rašytojas mėgsta panirti į rašymą, kaip kad nutinka su Joyce *Ulisu* ar su Jacques Derrida knyga *Pašto atvirutė*. Toks mozaikinis rašymas leidžia apjungti filosofinį ir literatūrinį diskursą, išrašyti visas asociacijas, banguojančias apie pasirinktą temą. Labiau į tokio postmodernaus rašymo stilistiką linksta Ivanauskaitės romanas *Placebas*. Mozaikinio rašymo inkliuzais, pavyzdžiui, būtų galima manyti esant visas čia sukurtas katės Bastetės istorijas.

Žinoma, galima suabejoti, ar Parulskio romano *Doriforė* netikėtas pagrindinio herojaus išvykimas į Kretos salą su Diana parsivežti savo staiga atsiradusio, bet jau nusižudžiusio, brolio palaikų, nėra netikėtas siužeto posūkis. Gal ir yra. Bet jis galimas kaip netikėtas tik tada, kai įvykius į priekį stumia rišlus siužetas. Mano galva,

šiame romane jis rišlus. Kaip ir Gintaro Grajausko romano *Erezija* šiuo aspektu taip pat nebūtų galima, mano nuomone, kvalifikuoti kaip postmodernaus. Tiesa, jame persipina trys siužetinės linijos. Jos yra sukarpytos ir viena po kitos sudėliotos, bet pagrindinis romano veiksmas taip pat aiškiai slenka į priekį. Du samdomi žudikai laukia rašytojo jo namuose. Nužudyti turi tarsi už kažkokį parašytą tekstą. Vienas nepakankamai raštingas žudikas neturėdamas ką veikti skaito tekstą, gilinasi, kodėl. Nesupranta nei teksto, nei numatytos žmogžudystės užsakovo motyvo. Sukarpytus paralelinius gabalus galima numanyti esant tuos rašytojo rankraščius, kurių neįmantrus skaitovas – samdomas žudikas, žinia, gali ir nesuprasti. Nes ir pats skaitytojas nelabai ką supranta. Ir lietuvių tautos mitologija, ir pranciškono vienuolio kelionė į Lietuvą papasakota savaip. Bet ko tikėtis iš tokio rašytojo, kuris jau ilgą laiką neprieina namų. Gal šiaip girtas ėmė ką ir pripaistė. Romano veiksmas konstruojamas labai įmantriai, bet viskas sukasi apie rašytojo prastą rašymą. Kai pasirodo rašytojas, jis atrodo kažkaip apgailėtinai. Kaip ir žudikai. Nes jie net nebežino – žudyti jiems ar nežudyti. Pradingo bosas. Vienas jų – ypač juokingas. Jis mąsto ir kalba vieno iš populiarios humoro laidos „Dvyračio žinių" veikėjo – kioskininko iš Šiaulių – žargonu. Kitas žudikas intelektualesnis. Kol žudikai laukia, rašytojas apie tai nieko neįtaria ir, ko gero, nerūpestingai geria alkoholinius gėrimus, nes kai jau atslenka į namus, nelabai tvirtai laikosi ant kojų ir nelabai nustemba čia juos aptikęs. Tačiau pokalbis su jais leidžia rašytojui giliau suvokti savo rašymo vertę, pasirinkto amato prasmę ir

tikslą. Jis prisipažįsta rašęs prastus tekstus, bet prašo blaiviai įvertinti situaciją – už tokius dalykus juk niekas nežudo. Viskas pasibaigia tokia pat, kaip ir *Doriforėje* – autoironiška pabaiga: nepaisant labai nepalankių aplinkybių abu nevykėliai veikėjai – rašytojai – lieka gyvi. Žūsta kiti. Viename romane – brolis, kitame – du rašytoją turėję nužudyti samdomi žudikai. Jie išgyvena. Romanas *Erezija* skaitomas gana smagiai. Forma simpatiška ir kukli. Nedrįsčiau teigti, kad Grajauskas paberia šiaip nesusijusių impresijų srautą. Daug nerišlesnis ir mozaikinis nei Grajausko romanas man pasirodė Mariaus Ivaškevičiaus romanas *Žali*.

Postmodernizmas ir tautinių mitų dekonstrukcija

Galbūt Ivaškevičiaus romaną *Žali*, kaip, beje, Grajausko *Ereziją*, galima kvalifikuoti kaip postmodernius pagal kitą kriterijų: postmodernus rašymas yra rašymas, kuris demistifikuoja nusistovėjusius mitus, kuris naujai ir žaismingai interpretuoja tautinę simboliką. Tokio postmodernaus rašymo pavyzdžiu gali būti Kosto Ostrausko tekstai. Ypač įsiminė Antano Vienuolio „Paskenduolės" simbolikos talentingas išardymas vienoje iš Ostrausko pjesių. Skaičiau ją seniai, gal daugiau kaip prieš dešimt metų. Bet tada pirmą sykį ir suvokiau iš esmės, kas gi yra postmodernus rašymas. Veronika brenda į ežerą. Ji skandinsis, bet staiga sustoja ir apsigalvoja, pasuka atgal ir įstoja mokytis į Vilniaus universitetą. Kai žaidi su kito sukurtu tekstu – ar su grožinės literatūros kūriniu, ar su užrašytu mitu, ir jei žaidi talentingai, gaunasi, mano galva, iš tiesų kažkas tokio, ką galima pavadinti postmodernizmu. Tačiau jei tokį pat žaidimą imi žaisti su pačiu gyvenimu –

ypač svetimu, o ne savo, ir ypač tada, kai dar kitų išgyventi randai neužgiję, tada kuriama ne postmoderni žaismė, o tiesiog ciniškas tekstas. Būtų gerai, kad jis būtų talentingas. Postmodernizmo nebūčiau linkusi tapatinti su cinizmu iš pagarbos pirmajam. Tekstas, kaip kultūros faktas, skiriasi nuo gyvenimo fakto. Postmodernusis žaidimas, mano galva, liudija gebėjimą žaisti būtent su tekstais. Šiuo aspektu Grajausko romanas *Erezija* išlaiko to postmodernaus žaidimo kriterijus. Čia ironizuojama ir rašytojo profesija, ir skaitymo visagalybė. Žaidžiama su mitais, kurie yra jau seniausiai kitų aptarti ir aprašyti. Ivaškevičiaus – neišlaiko. Jis tarsi rekonstruoja istorinę realybę. Tačiau, galima sakyti, kad ir Ivaškevičiaus romane *Žali* niekas nekalba apie realybę. Skaitant romaną *Žali*, nesusidaro įspūdis, kad kalbama apie gyvus realius istorinius personažus. Sugalvoti veikėjai neturi realių patirčių. Jis panašus į sukonstruotą kompiuterinį žaidimą. Šią idėją pasiskolinau iš radijo laidos „Kultūros savaitė" vedėjos Jolantos Kryževičienės. Pasiguodžiau jai, kad skaityti *Žalius* man yra šiek tiek nuobodu. Nerandu realių herojų. Nematau jokios pagrindinės idėjos, neaptinku ironijos ar autoironijos. Nesuprantu, apie ką kalba veikėjai su mylimosiomis. Tarsi ir yra daug erotinių ištarų, bet jos susmaigstytos į tekstą panašiai kaip lašinukai į kepamą netikrą zuikį – niekaip neįsilieja į bendrą įvykių audinį. Kartais čia sunku suvokti, kas čia vyksta, apie ką herojai kalbasi ir kas į ką šaudo. Nekeliu klausimo, ar šis romano nerišlumas – pamatinis postmodernistinis autoriaus sumanymas, ar tai tiesiog nutiko savaime, berašant. Nerišlumas kartais gali būti tiesiog nenusisekusio romano ženklas.

Romanas netaps įtaigesnis, jei pavadinsime jį įmantriu žodžiu – „postmodernus".

Autoironija ir kintantys laiko bei erdvės parametrai

Toliau kantriai ieškosime postmodernaus romano kriterijų. Bandysime priartėti prie jo dar ir iš vienos perspektyvos. Skaitau Onos Bartkutės recenziją „(Er)etiška erozijos erotika" apie Grajausko romaną *Erezija*, kurioje nusakoma, kas yra postmodernaus kūrinio intriga. Ji atsiskleidžianti

> ...tik per kaitaliojančio žiūros taškus, keičiančio erdvės ir laiko parametrus bei vaidmenis ironiško ir autoironiško pasakotojo žaismingą autorefleksiją.[4]

Iš tiesų, Grajausko romaną galima pavadinti postmoderniu pagal tokį pasirinktą postmoderniosios literatūros supratimą. Be to, taip apsibrėžus, atsiveria ir kiek platesnė lietuviškosios postmoderniosios literatūros perspektyva, aprėpianti ne tik Grajausko *Ereziją*.

Kaitalioti žiūros taškus pradėjo Ričardo Gavelio ir Jurgos Ivanauskaitės pasakotojai. Netgi sukeisti gyvenimą su mirtimi. Ir *Sun–Tzu gyvenime šventame Vilniaus mieste* ir *Placebe* pasakotojas atskleidžia įvykius iš anapusybės perspektyvos. *Placebe* nevengiama pasižiūrėti į pasaulį katės žvilgsniu. Matome, kad romano pasakotoja Julija pakankamai ironiška. Pasaulį ji suvokia žaismingai. Nors savo ironijos smaigalį nukreipia ne į save – į kitus. Ji nemėgo moterų, bet norėjo patikti vyrams. Ir akivaizdžiai patiko labiausiai sau pačiai. Net mirusi jautėsi pranašesne prieš vienintelę draugę Ritą, kad ir, sakykime, meilužės

---

4 Ona Bartkutė, „(Er)etiška erozijos erotika". *Literatūra ir menas*. 2005 balandžio 22 d. 4.

sugebėjimais. Pasakotoja stipri ir pasitikinti savimi. Ir anapusybėje ji nesijaučia taip pralaimėjusi, kaip kad *Doriforės* ar *Erezijos* herojai-rašytojai. Ivanauskaitė dar nekuria autoironiško pasakotojo ar pasakotojos. Tačiau labai plačiai išnaudoja ironijos tropą.

Autoironiškas pasakotojas pastaruoju metu vis labiau įsigali lietuvių literatūroje. Toks pasakotojas savo ironijos smaigalį nukreipia visų pirma pats į save. Mano galva, tai aukščiausia galima ironijos forma. Autoironijos tropą išpuoselėjo ne romanistai, o „mažųjų žanrų" rašytojai – poetai (pvz., poetas Aidas Marčėnas) ir personaliniai eseistai. Šį žanrą pradėjo Rolandas Rastauskas ir Herkus Kunčius, pratęsė Sigitas Geda, Sigitas Parulskis, Giedra Radvilavičiūtė, Alfonsas Andriuškevičius, Gintaras Grajauskas. Gretas papildo įvairūs *Šiaurės Atėnų* savaitraščio autoriai: Giedrė Kazlauskaitė, Danutė Kalinauskaitė, Darius Klibavičius. Perėję prie romanų rašymo, personaliniai eseistai atsineša ir autoironiško rašymo patirtį (Parulskis, Kunčius, Grajauskas). Jeigu apibrėšime postmodernistą literatūroje kaip autoironiškai šaržuojantį ne tik savo asmenį, bet ir savo profesinį pagrindą – patį rašymą, tokių autorių-postmodernistų surasime nemažai. Štai poeto Aido Marčėno lyrinis herojus jaučia šio savo veikimo egzistencinį neapibrėžtumą, kyburiavimą tarp skirtingo statuso erdvių ir pasaulių. Iš tiesų, poetas, pasirodo, esąs "[...] nei velnias, nei gegutė/ nei darbininkas, nei inteligentas,/ nei danų princas – tiek tiesus, tiek lenktas,/ nežinantis jam būti ar nebūti". Jis nuolatos mato save iš šalies. „Save stebėt gana juokinga –/ poetas

štai, dabar kuriu"[5], rašo jis eilėraštyje „Kūrybos." Poetas ir literatūrologas Marcelijus Martinaitis labai simpatiškoje recenzijoje vertindamas paskutiniąją Marčėno knygą *Pasauliai* neapsieina be žodžio „postmodernus". Martinaitis sako, kad Marčėno poezija sietina ir su klasikiniais kanonais, ir su postmodernizmu. Marčėnas ne tik neatsižadąs pomėgio „senamadiškai" eiliuoti, bet ir savo rinkinį *Pasauliai* vadina lyrika, vartoja sąvoką, kuri, Martinaičio manymu, jau išnyko iš postmodernistinės apyvartos, net ir garsiai ištarti, rodos, jau netinka eiliuoti,

> tačiau netrukus kažkaip lengvai ir nepastebimai išsineriama iš tų įvairių kanonų, kai einama į gatvę į gamtą, Medžiuškes, į vidurnakčio vienumą, o verlibruose pereinama į kasdienę kalbą.[6]

Martinaitis Marčėno postmodernizmu linkęs laikyti jo naudojamų išraiškos priemonių įvairovę, jo lengvą ir grakštų, lyg nejaučiant didesnių sunkumų, eiliavimą, leidžiantį aprėpti didelį nuotaikų, temų, niuansų spektrą, nekliuvinėjant už formalių dalykų.

Šį Martinančio pasiūlytą postmodernizmo suvokimo kriterijų – gebėjimą lengvai ir grakščiai aprašyti kasdienybę, aprėpiant įvairiausių temų ir niuansų spektrą, – turi ir talentingiausi personaliniai eseistai. Šiuo aspektu jie irgi gali būti įvardinti kaip postmodernistai. Tačiau kaip būtiną papildomą kriterijų aš vis dėlto pridėčiau jau

---

5 Aidas Marčėnas, „Kūrybos". *Pasauliai*. Lyrika. Vilnius: Lietuvos rašytojų sąjungos leidykla, 2005, 36.

6 Marcelijus Martinaitis, „Aidas Marčėnas, kuris pats save sukūrė", *Literatūra ir menas*. 2005 gegužės 13, 4.

minėtą autoironijos gebą. Autorius parodijuoja ne tik save, bet ir rašytojo profesiją apskritai.

„Nerašau romanų, nes esu silpnas ir senas", sako Rolando Rastausko esė *Sakinio kloaka* naratorius. Tokia kukli pasakotojo laikysena imponuoja: „esu sakinio eilinis. Sakinyje mano laisvė ir mano išsigelbėjimas. Teksto korpuse mano prapultis."[7] Tačiau eseistas savo herojui suteikia ir globališkesnio vertinimo galią, jis net klausia savęs, kaip jis įsivaizduojąs šiuolaikinį lietuvių romaną. Ir atsako:

> Tai šizofreniška literatūros rūšis. Geriausiu atveju įmanoma sukurti romaną apie romano rašymą – t.y., apie tai, kaip neįmanoma parašyti romano.[8]

Kaip pastebėjome, romaną apie tai, kaip neįmanoma parašyti romano, parašė Parulskis (*Doriforė*). Grajauskas taip pat kuria parodijinį romaną apie blogą rašytoją, pamatytą jo samdyto žmogžudžio akimis:

> jį su orkestru palaidos, o mus pakars kur patvory, nieks nė mūsų kapo neras, – girtu įtūžiu mėgavosi Keisas. – A ką jis tokio padarė? Ką gero, sakau nuveikė gyvenime? Nieko! Prirašė visokių kliedesių, ką pats nieko suprast nesupranta.[9]

Šiuolaikinio lietuviškojo romano krizę konstatuojantys literatūros kritikai gali atsikvėpti ir pailsėti. Rašytojų sukurti naratoriai patys konstatuoja savo rašymo krizę, negebėjimą parašyti gerą romaną, apskritai, savo profesi-

7 Rolandas Rastauskas, „Sakinio kloaka", *Kitas pasaulis*. Vilnius: Apostrofa, 2004, 177.

8 Ten pat, 175.

9 Gintaras Grajauskas, *Erezija*. Vilnius: Baltos lankos, 2005, 221.

jos pamatinį nereikalingumą ir net nustato sau kiek griežtesnes diagnozes. Pavyzdžiui, Parulskio esė *Veikiantis, bet nereikalingas* naratorius nors ir nesako, kaip kad Rastausko eseistikos subjektas, kad rašytojas yra šizofreniškas, bet diagnozuoja ką kita – „konfabuliaciją". Tai, pasirodo, psichopatologinis reiškinys – atminties spragų užpildymas išgalvotais įvykiais, fantazijomis. Sergantis šia liga pramatytus dalykus įterpia į tikrai buvusių įvykių pasakojimą. Šis reiškinys ypač būdingas ligoniams, sergantiems Korsakovo sindromu. Kadangi visiems rašytojams būdingas „atminties spragų užpildymas", naratorius daro išvadą, kad visi rašytojai serga.[10]

Tačiau čia iškyla dar viena problema. Nors šiuolaikinė personalinė lietuviška eseistika paremta autoironija, kaip pagrindiniu tropu, tačiau personalinė eseistika vengia kaitalioti erdvę ir laiką. Čia tekstas, kaip ir bet kuris tekstas, rašomas, vadinasi, jis konstruojamas. Tačiau tai daroma iš asmeninės, paties autoriaus patiriamos realios perspektyvos. Ir net nesvarbu, kiek eseisto tekste yra vaizduotės prineštų ir niekada neįvykusių, bet tarsi įvykusių realybėje, prikurtų faktų, ir neįvykusios patirties momentų. Eseisto naratorius atrodo visada labai tikras ir gyvas. Jis vilioja skaitytoją būtent savuoju realumu.

Ar eseistas yra ir postmodernistas?

Atsakau iš karto: eseistika gali būti ir postmoderni, ir patirtinė. Pastarąją vadinu personaline. Rastauskas, Radvilavičiūtė, Andriuškevičius, Parulskis yra personaliniai

10 Sigitas Parulskis, „Veikiantis, bet nereikalingas", *Nuogi drabužiai*. Vilnius: Baltos lankos, 2002, 57.

eseistai, nors jie ir įpina literatūrines ir kultūrines aliuzijas į iš patirties nuaustą teksto audinį.

Labai ryškūs tokio perpynimo pavyzdžiai yra Alfonso Andriuškevičiaus esė *Gyvenimas su japonėmis* ir Giedros Radvilavičiūtės esė *Teksto trauka*. Andriuškevičiaus esė *Gyvenimas su japonėmis* pasakotojas skaito vienuolikto amžiaus pradžios japonų imperatoriaus rūmų damos dienoraštį ir žaidžia susitapatinimą su jo herojais. Ne su moterimi – Idzumi Sikibu, o su vienu jos meilužiu – princu Acumičiu. Naratorius tapatinasi absoliučiai, dalinai, o galiausiai „atsitapatina": svarsto, ką įsivaizduodamas, kad gyvena su Idzumi Sikibu, galėtų padaryti pats, ko visai negalėtų. Pora kartų taip atsitinka, kad norėdamas geriau užsimaskuoti Acumitis vyksta pas Idzumi moteriškuoju palankinu. Šioje vietoje naratorius nedviprasmiškai tam pasipriešina, sakydamas „na jau ne!" ir išryškindamas savo vyriškąją, į jokius transvestizmus nelinkusią, asmens prigimtį. Labai skeptiškai pasakotojas vertina ir princo sumanymą paprašyti savo naujosios meilužės, pripažįstant jos geresnį poetinį talentą, parašyti už jį atsisveikinimo eiles jo buvusiai mylimajai. Simpatiškai nuskamba naratoriaus prisipažinimas, kad jam visiškai svetimas šis princo polinkis pasirašinėti savo vardu svetimas eiles, kaip ironiškai elegantiškai išsireiškia jis pats – „visiškas neegocentriškumas".[11]

Išryškėja pasakotojo žmogiškasis patikimumas. Toliau pasakotojas atskleidžia savo tam tikrus vyriškosios garbės sampratos aspektus, pasipriešindamas princo

11 Alfonsas Andriuškevičius, „Gyvenimas su japonėmis", *Rašymas dūmais*. Vilnius: Apostrofa, 2004, 139.

sumanymui apgyvendinti žmoną ir meilužę po vienu stogu, pastarąją vieną dieną perkraustant į savo rūmus. Pasirodo, pasakotojui taip pat atgrasus yra princo melas, kai jis žmonai aiškina, jog meilužę perkraustęs į rūmus tik tam, kad ši jam tik patarnautų – prižiūrėtų jo plaukus, ir pasiūlo žmonai irgi paieškoti jai kokių nors darbų. Taip esė pabaigoje skaitytojas mato, jog princas visiškai apsikvailina, nes jį palieka žmona, o po metų ir meilužė – Idzumi Sikibu išteka už kito. Kodėl, neaišku – pasakotojas netikslina. Tačiau šis princo pralaimėjimas labiau išryškina naratorių. Metus išgyvenęs numanomoje erdvėje – įsitrynęs „neprašytu trečiuoju" į Idzumi Sikibu ir princo Acumičio intymius asmeninius santykius, naratorius, kaip pasakytų koks nors Herkaus Kunčiaus herojus„ „dvasiškai praturtėjo": suprato kai ką geriau pats apie save ir tą atskleidė savo skaitytojui. Be to, jis nušovė ir kitą zuikį: skaitytojas jaukiai ir žaviai įvedamas į naują kultūrologinę patirtį – vienuolikto amžiaus pradžios japonų dvaro gyvenimo būdą.

Šios esė vis dėlto nevadinčiau postmodernia, nes patirtis nusveria, skaitytojas nepraranda „gyvo naratoriaus" pėdsakų. Tie pėdsakai neišnyksta ir Radvilavičiūtės esė *Teksto trauka*. Visus savo teksto paveikumo suformuluotus kriterijus: retrospektyvų jo sugrįžimą į atmintį, artimumą mano, kaip skaitytojos, patirčiai, sąlygų suteikimą užmiršti viską aplinkui ir gebėjimą banalius dalykus atskleisti naujai, pasakotoja susieja su realiais savo patirtais išgyvenimais ar gyvenimo įvykiais. Sudaromas įspūdis, kad tekstas prisiklijuoja prie pasakotojos gyvenimo taip, kaip prilimpa prie šviesą skleidžiančio šaltinio koks nors

užsisvajojęs vabzdys. Šviesos šaltinis – pasakotojos talentinga gyvenimo pagava ir jos patirtis, galimybė tiksliai tą patirtį savaip pamatyti ir ją interpretuoti. Be jokių išankstinių kriterijų. Kriterijai tarsi ateina vėliau. Kitų autorių tekstų citatos savaime ištirpsta naujai kuriamame teksto audinyje. Pasakotoja esė gale užlipdo įsivaizduojamą telekameros objektyvą iš giminaitės Emilijos parsineštu medumi. Tokį kodą – užlipinti kuo nors medžio ertmę, kuriai buvo ką tik papasakota kokia nors paslaptis – ji buvo mačiusi viename Rytų kultūros filme. Tačiau šis kultūros kodas pats savaime tampa nelabai reikšmingu. Kaip nebesvarbūs tampa ir E. Tode, H. Murakami ar R. M. Rilke tekstai. Skaitytoją patraukia pasakotojos asmuo, jos vidinė kova su gyvenimo ar mirties paslaptimi, jos spurdėjimas penktojo kriterijaus nežinojimo ir viešumos baimės akivaizdoje. Esė liudija, kad patraukliai sukurtas tekstas sunaikina visus kitus tekstus, kuriuos pasakotoja bando įlieti. Todėl ir ši Radvilavičiūtės esė, mano galva, irgi nėra postmoderni. Netampa Radvilavičiūtė postmoderniste ir tada, kai jos naratorė esė *Sveika* tiesiogiai ima mąstyti apie postmodernizmą. Pasakotoja čia mąsto apie ką tik susapnuotą sapną ir prisimena J. Baudrillard, kuris rašė, kad sapnai yra pagaminami, ir daro žaismingą išvadą: „man šitą irgi kažkas pakišo". Toliau asociacijų grandinė rutuliojasi Baudrillard pasiūlyta trajektorija:

> Belieka atspėti – kas ir kodėl. Jis dar rašė, kad ir kur būtume, gyvename visatoje, kartais panašioje į originalą, o iliuzija tapo negalima, nes negalima yra pati tikrovė.[12]

12 Giedra Radvilavičiūtė, „Sveika", *Suplanuotos akimirkos*. Vilnius: Baltos lankos, 2004, 131.

Tame pačiame esė pasakotoja dar išsamiau mąsto apie tikrovės ir iliuzijos santykį. Tyrinėja M. McLuhano knygą *Kaip suprasti medijas*, kur autorius svarsto piliečio ir nomado skirtumus. Pritaria koncepcijai. Sako:

> Meną pakeitė sapnas. Laimę – malonumas. Laimėjimus – išgarsėjimas. Tiesą kaip aistrą – aistra kaip tiesa. Dramą – pornografija. Heteroseksualumą – polimorfiškumas. O literatūrą – žurnalistika. Viską sugadino sumautas postmodernizmas.[13]

Postmodernas kaip fenomenas čia tarsi ir reflektuojamas, bet dėl to esė nepasidaro postmoderni, nes ji parašyta iš patirties diktuojamos distancijos perspektyvos. Kaip ir Rastauskas savo esė „Niujorkas iš kojos skrydžio", išspausdinta knygoje *Kitas pasaulis*, iš tiesų, kaip kad sakytų Venclova, kartais įpina ištisus kito teksto fragmentus į savo esė: čia atsiranda jo paties verstas Allen Ginsburg skirtas Czesław Miłosz teksto fragmentas. Tačiau neišnyko realybė. Pasakotojas atpažįstamas, jis – visas „čia", šiuo konkrečiu momentu tiesiog Niujorke.

Kunčius savo postmoderniose esė, priešingai, patalpina pasakotoją anapus laiko ir erdvės perspektyvos. Jis nėra kontekstualus, o plūduriuoja tarp skirtingų kultūros įvaizdžių. Manau, kad šis laiko ir erdvės konteksto išnykimas yra vienas iš postmodernaus meno kūrinio bruožų. Tą patį sako Audronė Žukauskaitė knygoje *Anamorfozės*, pasiremdama šiuolaikiniais postmoderno tyrimais: „postmoderniojoje tikrovėje visi įvykiai stokoja apibrėžto laiko ir vietos, savo tikrosios esmės."[14] Kunčius

13 Ten pat, 121.

14 Audronė Žukauskaitė, *Anamorfozės. Nepamatinės filosofijos problemos*. Vilnius: Versus Aureus, 2004, 58.

kuria postmoderniąją esė, todėl, kad, skirtingai nuo mano išvardytų personalinių eseistų, jis – ne tiek perpina tekstus su patirtimi, o tik iš kultūros aliuzijų iš esmės konstruoja tokią postmoderniąją esė. Šaržuoja patį galimą pasakotojo realų tapatumą. Postmoderniojoje esė „patirtinis" naratorius atsitraukia. Kultūros aliuzijos, nuorodos į kitų tekstus ir žaidimas palaipsniui paima viršų.

Herkaus Kunčiaus eseistine proza įvardintoje knygoje *Pilnaties linksmybės* pasakotojas sako „aš", bet sakydamas „aš", pasakoja tarsi baronas Miunhauzenas, kaip jis keliavęs per įvairius amžius, kultūras, kontinentus, matęs ir Tėbų žūtį, ir kovojęs XVI amžiuje Hansos miestų sąjungos pusėje, kaip mylėjęsis su tokiomis moterimis, kaip Isadora Duncan. Naratorius pakankamai diskretiškas. Jis pateikia nedaug detalių. Tik kelias, kurios skaitytoją įtikina, kad tai buvo nepakartojama. Pateikia ir sąrašą asmenų, su kuriais Isadora troško mylėtis, bet jai nepavyko. Jame ir Marcas Aurelijus, ir Winckelmanas, ir Sarah Bernhard, ir Stanislavskis, ir Kantas, ir kiti žymūs asmenys. Su naratoriumi, kaip supratome, buvę viskas kitaip. „Džiugu, kad mano pavardės nėra tavajame sąraše. Ačiū tau", užbaigia labai intymiai kreipdamasis į Isadorą, naratorius. Tačiau net naiviausias skaitytojas neapsigaus, ko gero, dėl šio intymumo ir jam nekils minčių tapatinti naratorių su pačiu Kunčiumi. Ir man nekyla. Nemanau, kad čia personalinis esė. Kaip niūri teoretikė skaitau ir pasižymiu paraštėje – „puikus lietuviškas postmodernizmas". Postmodernizmas, taip kaip aš jį suprantu, ir kaip jį vienoje vietoje nusako Umberco Eco: tai yra kultūra, tarpstanti ant kitos kultūros. Ji vertina tekstą, kuris, savo

ruožtu, gyvena kitais tekstais taip, kad net prisipažinti meilėje savais žodžiais nebegali, nes iki tavęs tiek daug sykių tai yra kažkas kitas sakęs ir tiek daug sykių literatūroje tai buvo kartota. Personalinė esė, priešingai, kaip kad pastebėjo mūsų personalinėje korespondencijoje Giedra Radvilavičiūtė, ir aš su ja sutinku, todėl skolinuosi tą terminą, – yra „patirtinis rašymas". Personalinis eseistas kartais rašo kaip novelistas. Gali kurti siužetą ir kiek įmanoma rišlų pasakojimą. Siužetas gali būti išgalvotas, netgi racionaliai iš anksto apmąstytas ir sugalvotas. Tačiau jis pinamas su patirtinėmis detalėmis taip, kad skaitytojui pasirodytų, jog viskas taip iš tikrųjų ir vyko. Personalinį eseistą rašyti provokuoja pati realybė, tiksliau – jos patirtis.

O postmodernistas tolsta nuo patirties, nes jis yra pamėgęs žaisti įvairiausių kultūrų ženklų sukeliamomis aliuzijomis. Šiais simboliais Kunčius žaidžia taip tobulai, kad žaismingumu pranoksta klasikinį postmodernizmą, nes yra įgijęs distanciją ir nuo jo. Jis žaidžia jau ir su postmodernizmu. Jo esė *Mano įdukrinta netikra sesuo Manuela Gretkowska* siūlo įsivaizduoti jau minėtą Umberto Eco sėdintį kokiame nors Rytų Europos kalėjime drauge su nepataisomais recidyvistais. Naratorius mano, kad čia jis tikrai galėtų patikrinti semiotikos universalumą. Siūlo įsivaizduoti, kad Umberto Eco sako savo kameros draugams: „Yra septyni šimtai Dievo vardų". Ir pradeda vardinti juos visus iš eilės. „Kaip manai, kaip ilgai jie jam leistų juos vardinti? – klausia savęs naratorius. „Kelintą vardą tariant, jį diskretiškai pertrauktų? Beje, kaip pertrauktų?". Naratoriui įdomu, ar išgyventų Umberto Eco

šioje ekstremalioje situacijoje. Mėgaujasi šiais minties eksperimentais. Tarsi tik mąstytų, o ne gyventų. Prieinu išvadą: Herkus Kunčius vienintelis iš visų mano minėtų rašytojų sukūrė postmodernaus esė žanrą. Visi kiti personaliniai eseistai taptų postmoderniais tik pagal Martinaičio sugalvotą ir mano autoironija papildytą postmodernaus rašymo supratimą. Vis dėlto aš esu linkusi atskirti patirtinį rašymą nuo postmodernaus rašymo.

Herkus Kunčius: postmodernus absurdo romanas

Herkus Kunčius šią postmodernaus rašymo patirtį perneša ir į romaną.

Prieš dešimt metų recenzavau angliškai išleistą penkių autorių knygą *Lithuanian Shift. Essays on Culture, Politics and Society* (Vilnius: Vaidoto Oškinio leidykla, 1994). Herkus Kunčius – vienas iš penkerių. Rašiau:

> H. Kunčiaus lyrinis herojus kaip visada labai simpatiškas, ir, kažkodėl, skirtingai nuo lietuviškų šio autoriaus rašinių, mažai žaidžia erotikos paradoksais. Jis susitelkęs ties autentiško pasaulio išgyvenimų paieška. „Aš esu laimingas egzistuoti – būti... Aš tai mėgstu", – toks būtų filosofinis herojaus pasiaiškinimas tiems, kurie nesuprastų jo betikslio vaikščiojimo x pasaulio taške vien tik su cigarete lūpose ir senu nesusagstytu tėvo paltu. Norėtųsi sekti paskui jį, nes jis išsivaduoja nuo varginančios, tikslus keliančios reiklios pasaulio įtampos [...]. H. Kunčiaus herojus laisvas – dabartis jam nuobodi, bet istorija atsiveria kaip neišnaudotų galimų vaizduotės žaidimų erdvė. „Kartais aš esu kareivis Verdun mūšyje, kartais aš esu astrologas ar aristokratas prestižiniame, tačiau buržuaziniame Paryžiaus salone", – sako jis. Kažkoks tas H. Kunčiaus herojus netgi laimingas – jis nesikankina, jo nedrasko prieštaravimai. Išprotėja ne jis, išprotėja – aplinkinis pasaulis. Jis tik stebi jį blaiviu ir savo vertę žinančiu žinovo žvilgsniu. Teiginys „absurdas, bepro-

tybė ir kvailumas čia tiesiog klesti" taikytinas, manyčiau, pasauliui apskritai. Norint pritempti H. Kunčių prie bendro „Lietuvos kaitos" sumanymo, galima sakyti: štai tokia yra postmodernistinė lietuviška eseistika.[15]

Praėjo dešimt metų. Kunčius – išskirtinai produktyvus rašytojas: išleido eseistinės prozos rinkinį *Pilnaties linksmybės* (1999), *Mano kava Bambino*, romanus: *Būtasis dažninis kartas* (1998), *Pelenai asilo kanopoje* (2001, parašytas 1996), *Smegenų padažas* (2001, parašytas 1997–1998), *Ekskursija: Casa Matta* (2001, parašytas 1998), *Gaidžių milžinkapis* (2004). Kai kuriuos romanus *Ir dugnas visada priglaus* (1996), *Matka pitka* (1998), *Nepagailėti Dušanskio* (2004) publikavo *Metų* žurnalas. Pjėsę *Genijaus dirbtuvė* pastatė Vilniaus akademinis dramos teatras. 2002 metais pasirodė romanas *Ornamentas*. Kas išliko stabilaus, kas paseno ir kas atsirado nauja, palyginus su prieš dešimt metų išsakytu Kunčiaus prozos vertinimu? Konstatuoju iš karto: žavusis, nerūpestingai laimingas, „mėgstantis būti" Kunčiaus eseistinės prozos naratorius, pavaikštinėjęs po kai kurias jo eseistinės prozos esė (*Skraidantis cepelinas II*, *Artimos šiaurės pašvaistė*), užsuko į romaną *Būtasis dažninis kartas*. Sekančiuose keturiuose Kunčiaus romanuose mes jau su žiburiu jo neberasime. Šiuose romanuose jau nebėra priešstatos ir distancijos tarp mėgstančio būti pasakotojo ir absurdiško, išprotėjusio pasaulio pinklių. Lieka vien išprotėjęs pasaulis. Neaišku, kur pradingsta šis ne vieno skaitytojo pamėgtas naratorius: „Miręs", tarsi Nietzsche

15 Jūratė Baranova, „Šiek tiek apie ‚Lietuvišką kaitą' – Lietuva dar nesibaigia ties Lenkijos siena", *Lietuvos rytas/ Mūzų malūnas*, 1995 vasario 5, nr. 104, 41.

Dievas? Iškeliavęs į kitus, geresnius kraštus ar laikus? Ar tiesiog susitapatinęs su išorinio pasaulio kvailybe ir beprotybe. Nebematantis prasmės priešintis? Ištirpęs absurde? Besimėgaujantis absurdu? Ko gero, autorius nutarė šį pasaulio išprotėjimą aprašyti taip, kad privestų jį iki galutinio galimo taško, kad sukurtų totalios beprasmybės groteską. Kai nebelieka „čia ir dabar" esančio pasakotojo, romanai audžiami pasitelkiant autoriaus pamėgtą istorinių perspektyvų kaitaliojimo vaizduotėje žaismą. Siužetas tampa nebereikalingas. Romano veiksmas stumiamas į priekį vien tik grynu tekstu. Veltui skaitytojas laukia kažkokio aiškesnio jo išsprendimo ar viską paaiškinančios bei pateisinančios kūrinio pabaigos. Tai tas pats, tarsi laukti Godo. Toks Kunčiaus rašymas – jau net ne prasmės dekonstrukcija, o destrukcija *par exellance*. Atliekama tarsi ir kūrėjo, bet iš esmės – paties pasaulio rankomis. Leidžiama pasaulio beprotybei kalbėti pačiai. Žinoma, sustiprinant ir sušaržuojant jos balsą, išryškinant tai, kas joje yra šaižu, aštru, beprasmiška, atgrasu. Realybėje yra visko: Kunčius ištraukia ir išdidina selektyviai pasirinktus jos aspektus. Išdidinus juos, absurdas tampa lengviau atpažįstamas. Viename interviu Kunčius sako, jog pastaruoju metu labiau nei meilė jį dominąs tiek fizinis, tiek psichologinis smurtas. Tą „naivųjį sadizmą", apie kurį jis rašąs, žmonės paprastai patirią pačiame gyvenime, jis aptinkąs tai aprašytus kriminalinėse kronikose, išgirstąs iš Panevėžio moterų kalėjimo direktoriaus: moteris, pavyzdžiui, vieną dieną nei iš šio, nei iš to trisdešimties smūgiu peiliu subado savo pakyrėjusį vyrą. „Taigi čia šiam konkrečiam veiksmui, kaip ir mano literatūroje, per

daug gilios motyvacijos nereikia ieškoti, tiesiog toks turi būti gyvenimas. Ir man jis yra įdomus",[16] sako Kunčius.

Skaitau Kunčiaus romanus ir matau: jie atitinka beveik visus čia minėtus postmoderniajai literatūrai keliamus kriterijus. Galioja ir Tomo Venclovos pastebėtas „viskas leista" kriterijus: kai rašoma nevengiant šokiruojančių seksualinių ar siaubo scenų, ir Jurgutienės pastebėto „laisvo" atpalaiduoto rašymo dėl paties rašymo, niekaip nestruktūruojant teksto ir nekuriant jokios intrigos arba kuriant pseudo-intrigą, pavyzdžiui kumelės Kaštonės laidotuvių organizacinis šurmulys romane *Ekskursija: Casa Matta*. Trečia vertus, Kunčius jau nuo eseistinės prozos laikų buvo pamėgęs istorinių epochų, laiko ir erdvės taškų kaitaliojimo perspektyvą. Šį savo pomėgį perneša ir į romanus. Romano veiksmas paprastai vyksta ne konkrečiame laiko ir erdvės taške, o tik rašytojo kuriamame tekste. Jei išnyra pasakotojas, o ne vien romano veikėjai – tai jis neišvengiamai ironiškas ir autoironiškas.

Kunčiaus „absurdo" romanuose iš tiesų gausu „traumuojančio" grotesko ir ironijos. Romanas *Pelenai asilo kanopoje* papasakotas iš patyrusio budelio perspektyvos. Jis jaučiasi esąs visas toks labai teigiamas, net sentimentalus: myli Martą, droviai rašo jai laiškus. Džiaugiasi gyvenimu, tobulėja. „Nieko man netrūksta, – pasakoja apie save naratorius. – Laisvą minutę, kai prigulu ir skaitinėju egzistencialistus, dažnai mąstau apie būtį. Ji man yra įdomi. Mano akiratis platus, lieka laiko savišvietai, be kurios neišsiversi

16 "Literatūra kaip ideologija. Laimontas Jonušys kalbina rašytoją Herkų Kunčių", *Šiaurės Atėnai*, 2004 birželio 5, nr. 21 (703), 3.

šiais laikais."[17] Akivaizdžiai girdisi autoironiškojo Kunčiaus pasakotojo intonacijos. Bet šiame romane žaidybinę distanciją sukuria būtent Venclovos minėtos „siaubo scenos". Štai pasakotojas kankina Martą, regėdamas joje jau ne Martą, o raganą. Siūlo jis jau ne meilę, o kaiščius, kuriuos sukals jai į krūtinę. „O čia yra baslys, – rodo kankintojas savo mylimajai, – kuris taip pat bus įkaltas ir pervers tavo nuodėmingą širdį". Jis ir plačiau merginai nupasakoja jai atsivėrusią ateities perspektyvą:

> Iš pradžių aš tave marinsiu badu, alinsiu troškuliu, tu kankinsies drėgname rūsyje, kur tave grauš žiurkės ir kandžios vabzdžiai. Baslys į širdį tau sapnuosis kaip išganymas. Pakaruoklio virvė tau taps geidžiamiausia nuotaka. Giljotinos peilis tau virs išsvajotu sužadėtiniu

– nuosekliai dėsto pasakotojas ir čia pat smogia jai kelis kartus su lazda per žaizdas.

Negaliu rašytojo apkaltinti nesveikos vaizduotės puoselėjimu ar sadomazochistinių impulsų kultivavimu. Nebent tuo atveju, jei niekada nė viena moteris pasaulio istorijoje nebūtų buvusi panašiai nukankinta, ir jei budelio profesija nebūtų buvusi reali. Deja, ją išrado ne Kunčius. Pasaulyje žiaurumo scenų yra įvykę daugiau nei aprašyta minėtame Kunčiaus romane. Mums gali toks pasaulis labai nepatikti, bet taip yra. Rašytojo pasakotojas tiesiog persikūnija į budelio sąmonę. Žaidžia jos galima dviprasmybe. Atpalaiduojantis, ribas peržengiantis „viskas leista" rašymas dar labiau matomas kitame Kunčiaus romane *Gaidžių milžinkapis*. Romano veiksmas tarsi fantastiniame

17 Herkus Kunčius, „Pelenai asilo kanopoje", *Pelenai asilo kanopoje. Smegenų padažas. Ekskursija: Casa Matta*. Vilnius: Lietuvos rašytojų sąjungos leidykla, 2001, 10.

kine. Atodrėkio metu varvekliai tampa labai pavojingi, jiems krentant žūsta žmonės, veiksmas rutuliojasi ne laike ir erdvėje. Čia taip pat kuriama sadizmo parodija: pradėdamas detektyvinį tyrimą kriminalistas Svajūnas Kudriašovas nupjauna klientei kojos pėdą. Tarsi tam, kad priartintų prie jos ieškomo dingusio šokių partnerio kojos defekto – jis, pasirodo, irgi su viena koja. Skaitytojas bereikalingai ieškotų kokių nors loginių sąsajų, kam tai būtina ar reikalinga. Jų galima tikėtis iš klasikinio detektyvo. Svajūnas Kudriašovas, kaip detektyvas, yra ypatingas: jaunas, baigęs prestižinį universitetą ir pasižymėjęs žvalgyboje. Paskui kažkodėl susikompromitavęs ir, pargabentas į tėvynę, užsiima privačia praktika. Todėl rišlaus siužeto kaip ir nėra. Painiojasi iš įvairiausių epochų atkeliavę herojai: kunigaikštis Oginskis, Virgilijus Pacas, jaunas Čiurlionis. Klesti homoseksualūs santykiai. Jie ironizuojami: „bučinys buvo drėgnas, tačiau saldus", apibūdina autorius kunigaikščio Oginskio ir etmono Paco erotinį suartėjimą. Negalėčiau papasakoti romano siužeto, nors veiksmas vyksta, bet siužeto kaip ir nėra: nieko nevyksta prasminga ir atpažįstama, įvykiai nesusiejami priežasčių-pasekmių grandinėmis. Nesakau, kad skaitydama šį Kunčiaus romaną patiriu tokį skaitymo malonumą, kokį jaučiau skaitydama jo ankstesnįjį *Būtasis dažninis kartas*, kuriame naratorius – dar labai artimas autorius ir pasakojasi savo impresijas apie nieko neveikimą Paryžiuje. Kaip skaitytojai, man gaila, kad Kunčius pasuko nuo patirtinio rašymo prie postmodernaus. Kaip tyrinėtojai – atsikvėpimas: nors vienas tikras postmodernistas lietuvių literatūroje.

Vienas postmodernistas visai šiuolaikinei lietuvių literatūrai – daug ar mažai? Kas nemėgsta postmodernizmo, gali lengviau atsikvėpti: ačiū Dievui, tik vienas. Kas juo žavisi – nusivilti: Vakarų tradicijos įtaka, atrodo, dar per silpna. Aš džiaugiuosi radusi pagal savo apsibrėžtus kriterijus nors vieną. Kitas tyrinėtojas, apsibrėžęs kitaip, ko gero, būtų radęs daugiau.

DRĄSA GYVENTI

RIMVYDAS ŠILBAJORIS

Romanų pavadinimai* nerodo į jokį jų tarpusavio ryšį ir peršasi prielaida, kad jie „suporuoti" grynai dėl patogumo. Tačiau iš tikrųjų jų ryšys yra tvirtas, sudėtingas ir giliai įsirėžia į širdį kaip du tragiški žmogaus taurumo pražūties pavyzdžiai sugyvulėjusiame Sovietų pasaulyje. O gal ir pasaulyje apskritai.

Plunksnos prasideda komiška hiperbole, slepiančia savyje skausmingą žmogaus laisvės, laisvo skrydžio troškulio geluonį. Miestelio šiaučius Mykolas sugalvojęs, kad nori skristi, prisiriša prie rankų šluotražius, šoka nuo stogo ir, aišku, užsimuša. Tai – tragiškas groteskas, bet jis įgyja komišką atspalvį autoriui kruopščiai, neskubant, visu rimtumu vaizduojant kiekvieną įvykio smulkmeną. Mat „trenksmas į kopūstų daržą [!] buvo galingas. Sudrebėjo žemė, antros eilės Mykolo pusseserė, sena pana Zabelė išmetė rankas aukštyn ir griuvo atatupsta, kaip pakirsta. Iš tuopų, laužydami šakeles, iškrito keli kovarnių lizdai" (9). Tokias satyriškas hiperboles jau nuo seno mėgo komiškų epų autoriai, bet mūsų neapleidžia mintis, kad vis dėlto tas vargšas Mykolas kažko be galo troško ar

* Leonardas Gutauskas, *Plunksnos. Kazbek.* Romanai. Vilnius: Tyto Alba, 2003.

kažkuo gyvenime fatališkai nusivylė, todėl jo tas šuolis galėjo būti kartu ir savižudybė, ir kosmiškas laisvės ilgesys. Jis įgyja ir simbolinę reikšmę viso romano struktūroje ir nusitęsia iki pat jo pabaigos, kur matome kitą šuolį į laisvę ir amžinybę.

Kitas to paties romano herojus Lukas nuo ankstyvos vaikystės be galo mėgo paukščių plunksnas. Su jomis dirbdamas, klijuodamas iš jų mažus malūnėlius, vaikas išaugo į menininką, toliau kuriantį plunksnuotus kūrinius, tuos malūnėlius, kurie gali „tiesiog lyg nuo žmogaus minčių suktis, mirgėti, skristi..." (24), ir „tas sparnelių mirgesys lyg įrodytų žmogaus nemirtingumą" (25). Atkreipkime dėmesį: meno kalboj ar pasaulyje šis palyginimas „lyg" iš tiesų yra tvirtinimas, kad žmogus yra tikrai nemirtingas, visi logiški samprotavimai čia atkrenta. Tada Lukas, menininkas, savo darbu vykdo aukščiausią žmogaus uždavinį – užpildo savimi amžinybę. Šituo mastu galime matuoti jo sužlugdymo tragediją.

Plunksnų motyvą paremia ir kito romano personažo, lenko kalvio Piotrovskio prisiminimai apie sparnuotus lenkiškus ulonus: „visi ulonai buvo pasipuošę tokiais didžiuliais sparnais, tad, žirgams bėgant risčia, tos plunksnos plevendavo ir atrodydavo lyg ulonai skrenda" (14). O skrido jie tiesiai į mirtį (kaip ir anas kitas kalvis Mykolas), bepuldami „geležinius vabalus" – vokiečių tankus. Lukas tai įsivaizdavo kaip plunksnų apoteozę: „Visą paveikslą užklodavo tie plunksnų sparnai – jie vieni puolė vokiečių tankus, vieni krito žemėn pakirsti, ir vieni kėlėsi, liepsnojo, plaikstėsi, pavienės, išrautos plunksnos pasiekdavo baisias žiemos dangaus aukštybes..." (16).

Lukas įstoja į meno mokyklą ir po didelių vargų, nepasisekusių kompromisų su valdančiųjų „socialistiniu realizmu", galų gale gauna diplomą. Po to jis atsiduria psichiatrinėje ligoninėje, į kurią jis patenka savo noru, bandydamas išvengti šaukimo į kariuomenę. O toji ligoninė ypatinga – pilna išprotėjusių menininkų, tapančių siaubu klykiančius paveikslus. Palyginus su socialistiniu realizmu, tie paveikslai – tik klaiki nesąmonė, pats realizmas atrodo kaip dar klaikesnė nesąmonė. Luko gi plunksniniai malūnėliai iš sovietinės realybės taško pažiūrėjus taip pat yra gryniausia, niekam nereikalinga nesąmonė. Bet visos tos nesąmonės kyla iš vienokio ar kitokio sapno ar vizijos, į kurią norisi sugrįžti. Paleistas iš ligoninės Lukas padovanoja kitiems bepročiams savo surinktas plunksnas. „Tad, – sako autorius, – dabar visi ligoniai jau buvo sparnuoti, ir kiekvienas kas vakarą išskrisdavo jam vienam težinomu dangaus keliu". Kaip ir to lenko ulonai. Kaip ir rudenio gervės: „ten, kur jos skrenda tegali skristi tik siela" (68). Galėtume sakyti, kad ir visas žmogaus menas yra tik skrendanti siela, ką Lukas ir suprato, darydamas savo sparnuotus malūnėlius. Jį sutriuškina besielė žemės trauka, sovietinio pasaulio metafora.

Lukas patyrė pirmąjį to pasaulio smūgį, kai jis klebono užsakymu sukūrė Kauno katedrai šalutinį plunksnų altorių:

> Nulipdęs balandį išskėstais sparnais, nupurškęs jį kuo balčiausiais dažais ir palakavęs, pritvirtino aksominio ovalo centre. Tuomet ėmėsi plunksnų. Pirmą eilę prisiuvo ir priklijavo baltų žąsies sparnų plunksnų. Antrą – raibų dudučio, trečią – pilkų kuosų plunksnelių. Ovalą ryškiai žaliomis kėkšto. Visą apvadą siuvo ir klijavo taip, kad

vienos eilės plunksnos būtų pakištos po kitos eilės plunksnom ir pastarųjų tankis sudarytų vientisą mirgantį, virpantį, tvaskantį ovalą – kaip aurą (115).

Giliai sujaudintas kunigas Luką tėviškai apkabino. Bet į altorių šis darbas taip ir nepakliuvo. Pagal kunigo paaiškinimą kurijoj niekas tokio dalyko nebuvo matęs ir manė, kad plunksnų altorius bažnyčiai netinka. Štai tau ir žemės trauka net ir dvasiškame pasaulyje. Galime suvokti dvasininkijos baimę ir „savicenzūrą", nežinant ar už gyvą kūrybinę mintį bolševikai juos prispaus, ar ne.

Bet didžiausias, triuškinantis Luko pralaimėjimas ateina kartu su jo šviesiausia viltim. Italų menininkai susidomėjo jo plunksninėmis skulptūromis ir pakvietė pas save į parodą. Labai kruopščiai pasiruošęs, jis perėjo visus kryžiaus kelius reikalingus tam, kad gautų vizą išvažiuoti iš Lietuvos. Ir štai, paskutiniu momentu, jį tiesiog iš lėktuvo išplėšia pripuolę pasieniečiai – „jums į užsienį nevalia". Iškrato jo bagažą, randa ir suplėšo jo brangius plunksnuotus kūrinius, pasiunčia traukiniu atgal namo. Priežastis, galima spėlioti, ta, kad Lukas neleido muitininkams net paliesti jo dėžučių su kūriniais.

Lukas persipjauna riešų gyslas, bet jį laiku suranda tas pats klebonas, nuveža į ligoninę. Tačiau netrukus Lukas sustiprėja, užkopia į aukštą bokštą, prisiriša seniai pasigamintus didelius, lyg tų ulonų sparnus ir šoka – tiesiai į švintantį dangų, kuriame ir pranyksta, debesėliu tapęs. Tokiu būdu susidaro ratas, prasidėjęs ano pirmojo kalvio šuoliu į mirtį. Tik ten buvo šluotražiai ir kopūstų daržas, o čia – milžiniški sparnai ir ištirpimas brėkštančio dangaus šviesoj, ten, kur galima skristi „tik siela".

Visas romanas lengvai persmelktas ne tiek pasakos ar fantazijos, kiek poetinės kalbos esminės savybės –

paversti faktus simboliniais ženklais. Ir Gutausko prozoje tai vyksta nejučiom, mums beveik nepastebint, tol, kol įvyksta metamorfozė. Gana dažnai tokiai permainai reikalingi ilgi sudėtiniai sakiniai, kur žodžių prasmės palaipsniui mainosi kol pasiekia kitą būtį. Štai sutriuškintas Lukas grįžta namo traukiniu:

> Sėdėjo be savo daiktų – neprisiminė, kur jie liko, kur pasimetė, kur pabėgo, pasislėpė, išgirdę tuos prakeikimo žodžius, išvydę, kaip drąsioji laisvė staiga apgrežė sparnus, suplasnojo tarsi pamodama, atsisveikindama, ir nutolo, nuskrido ir išnyko dangaus mėlynėje... (132).

Tai nereiškia, kad Lukas visa tai mato, tačiau įdomu, kad jo užmesti daiktai gali girdėti, slėptis, skristi, tapti atsisveikinančia laisve. Ir tai tiksliai pasikartoja, kai Lukas su sparnais šoka nuo bokšto į dangų, savo mirties akimirką tampa Žmogum-Laisve.

Romano epiloge tas procesas vyksta susidvejinus: bolševikų suniekintas, Lukas tarsi būtų atsiskyręs nuo žmogaus-Laisvės ir stebėtų save iš šalies:

> ...mato save, jau atsistojusį, jau atrišusį nešulį... ir ūmai supranta, kad ryšuly atsinešė sparnus, kuriuos siuvo nesuskaičiuojamą daugybę dienų ir naktų ir sapnų, siuvo, klijavo, durstė, lipdė iš paskutinių pasaulio paukščių plunksnų, iš paskutinių atsargų... mato savo rankas, plonais odiniais dirželiais prisegančias vieną sparną prie kairiosios rankos dilbio ir peties, paskui kitą sparną – prie kitos rankos... (138).

Pabaigai gal būtų galima sakyti, kad romanas egzistuoja tarp danguj skraidančios pasakos ir žemėn įsmigusio baisaus sapno – mirties.

* * *

Romanas *Kazbek* turi jau visiškai kitokį herojų, bet tuo savo skirtingumu vis dėlto panašų į Luką, nes tai irgi laisva dvasia, kuri sovietinės žemės traukos sutriuškinama. Jis taip pat paženklintas vienu dominuojančiu simboliu, tačiau ne plunksnų ar sparnų, o traukinio – herojus bėga miesto gatvėmis ristele, įsivaizduodamas, kad tai jis valdo traukinį – yra „mašinista", stovinėja keturiolikoje įsivaizduotų stotelių, kurios, kaip Gutauskas skuba paaiškinti, tarsi prilygsta keturiolikai Kalvarijos stočių. Tai, žinoma, nulemia ir herojaus likimą – jis bus nekalta auka, galbūt „nuteistas" už žmonių nuodėmes. Ir iš tiesų, romano pabaigoje mūsų herojus, vardu Tosikas, Vilniaus „Užupio kvaišeliu" vadinamas, yra žiauriai nukankinamas.

Vietoj Luko plunksnų Tosikas po pažastim nešiojasi didelį dviračių pjūklą, kuriuo jis žmonėms pjausto malkas, tuo pelnydamas sau pragyvenimą. Savo uždarbį jis papildo gatvėje pardavinėdamas papirosus. Visi buvo įpratę girdėti jį gatvėse šaukiantį tų rūkalų pavadinimus: *„kam Belomor kanal, Kazbek, Ural!"*. Tosikas labai mylėjo jį gatvėse sekiojančius vaikus, jo „traukinio keleivius". Vaikai, instinktyviai atpažindami jo tyrą sielą, jį turbūt irgi mylėjo, bet jiems daugiau rūpėjo jo kišenės, pilnos saldainių. Lytiškai jis buvo švarus ir nekaltas – dorybė, kurios ne vienas kunigas galėtų pavydėti.

Bet, anot Gutausko, velnias labai panoro Tosikui už tą sielos grožį atkeršyti. Ir jis tai padarė naudodamas savo galybę paveikti jo kūną – taip iškreipti jį nuo pat ankstyvos vaikystės, kad užaugęs vargšas Tosikas tapo panašus į šlykščiai juokingą pabaisą. Štai jo portretas:

> Raudoni gaurai, pailgas, kiek perkreiptas veidas, storas sprandas, ilgos kaip orangutango rankos, labai

> trumpas liemuo, kreivos su dideliausiomis pėdomis kojos. Nuo nugarkaulio kiek į dešinę – nemaža kupra. [...] Tosikas buvo aiškiai panašus į Paryžiaus Dievo Motinos katedros varpininką (158).

To dar negana. Visiškai skaistus ir nekaltas šis „orangutangas" savo „šakume – tai šėtono kiaulystė – nešiojosi neįtikėtino dydžio svambalą", kuris nenaudojamas pavirto tik „į Tosikui priklausantį skystį nuleidžiantį čiaupą" (151).

Tosiko subjaurotas kūnas ir skaisti siela taip pat primena ir viduramžių teologijos teiginį, kad žmogaus siela priklauso Dievui, o kūnas – velniui. Dėl to tiek daug asketų ir kankino, badu marino savuosius kūnus. Tačiau nėra aišku, ar Gutauskas tikrai norėjo įvesti šitą temą į savo tekstą, nes tokia įžvalga visą romaną galėtų paversti religine misterija.

Vietoj to čia juntama lengvai ironiška autoriaus šypsena primenanti ir *Plunksnų* pradžią, kur staigi žmogaus mirtis sukelia ne baimę ir pasigailėjimą, kaip tragedijoje būtų reikalaujama, o juoką, kas savo ruožtu atitolina skaitytoją nuo tragiškų žmogaus pergyvenimų tikroviškumo. Tačiau Gutausko skausmas dėl žmogaus persišviečia per visą tą ironiją, nors jos ir nepanaikina. Šitaip romanui besivystant ir mes išmokstam žiūrėti į Tosiko likimą kaip į širdį žeidžiančią tragediją su humoro atspalviu.

Tačiau iškyla klausimas, ką su tokiu Kvasimodo kaip Tosikas daryti. Gal reikėtų sukurti tokią pasaką, kaip „pabaisa ir gražuolė", nes jis negalėtų būti tradicinio romano su meilės intriga herojum. Gutausko sprendimas – romaną suskaidyti į mažas dalis, kur kiekvienos centrinė figūra būtų pats Tosikas. Todėl jam prireikė naujo

veikėjo – Pasakotojo, kuris, įvestas jau po Tosiko mirties, kalbasi su jį pažinusiais žmonėmis apie įvairius jo nuotykius. Pasakotojas yra rašytojas ar žurnalistas, jo tikslas yra sudėti Tosiko gyvenimo istoriją. Iš esmės tai yra tik keli epizodai, besikartojantys skirtingų veiksmo dalyvių perspektyvose.

Pirmasis toks liudininkas, „Dailininkas", glaustai išdėsto Tosiko gyvenimo eigą trumpame keleto įvykių laikotarpyje. Tosikas ristele bėginėja po miestą valdydamas savo įsivaizduotą „traukinį", po pažastim nešiojamu pjūklu pripjausto žmonėms kalnus malkų, pardavinėja papirosus, paskui, milicijai pagrasinus, turi tą „biznį" nutraukti. Jis labai gudriai upėj žvejoja ūsorius, dirba pozuotoju dailės mokykloje, praranda su paleistuve savo nekaltybę, galų gale miršta vagių užpultas ir žiauriai sumuštas.

Dailininkas, aišku, daugiausiai domisi Tosiku kaip pozuotoju. Susiduriame su paradoksais. Jeigu meno esmė yra ir kūno grožis, tai bjauriau atrodantį modelį sunku įsivaizduoti. Tiesa, dailininko akimis jis, stačias ir įsitvėręs savo pjūklą, atrodo kaip „grynas Jonas Krikštytojas ant Jordano kranto". Jeigu mene sudvasintos nuogos figūros peržengia gašlumo ribas, tai Tosiko „svambalas" išblaško pakilias mintis ir užkaitina žemas, visai ne meniškas aistras, ypač tarp studenčių mergaičių. Tiesa, drovusis Tosikas jokiu būdu neleidžia savęs visiškai išrengti, nes jam kūnas yra tokia pat Dievo dovana kaip ir siela, ir turi būti laikomas atitinkamoj pagarboj. Jis sutinka dėvėti glaudes, nors tiek prisidengęs, bet kai gašlus, Paryžiuje pabuvojęs profesorius nori jas nutraukti, Tosikas išbėga lauk ir tuo jo pozuotojo karjera baigiasi. Paskutinis paradoksas slypi

tame, kad profesorius Tosiko kūno išniekinimą grindžia klasikinės Graikijos meno idealais, kad, girdi, jiems kūne nebuvo nė vienos vietelės, kurią būtų gėda atidengti. Tad šis savotiškai juokingas, gal net „žemo humoro" Tosiko epizodas vaizduoja labai seną konfliktą tarp kūno ir gėdos, meno ir sielos, lyg raudonas siūlas bėgantį per visą kultūros istoriją.

Kiti liudininkai palaipsniui nušviečia Tosiko asmenybę dar ryškesne šviesa, bet taip, kad kartu prideda ranką ir prie plačios Vilniaus gyvenimo panoramos. Jų pasakojimai apie Tosiką iš tiesų yra kartu ir savo pačių autoportretai, ir mes juos stebime kaip kokią paveikslų galeriją. Elgeta prie Aušros Vartų įveda mus į ypatingą savo pasaulį su visom žmogiškom silpnybėm, smulkiomis neapykantomis, pusiau pamišėliškais pranašavimais ir kažkokia nekaltybe anapus vilties, kur pats Tosikas, kaip Kristaus beturtis dvasioje, yra pilniausias jos įsikūnijimas. Žydas stiklius, kuris taip pat spekuliavo papirosais, daugiausia laiko praleidžia aiškindamasis, kodėl, girdi, jis nebegalėjęs duoti Tosikui pardavinėti papirosų – mat tas jo po pažastimi nešiojamas pjūklas jį gąsdino ir vertė manyti, kad vieną dieną tokį keistą pjūklininką milicija suareštuos, sužinos apie papirosus ir tada jam, Šliomai Šklirskiui, teks irgi eiti į kalėjimą, palikus šeimą be globos. Bet ir jo akyse Tosikas buvo šventos vaiko dvasios žmogus, užmuštas niekuo nenusikaltęs. Susidaro įspūdis, kad Šlioma, visa tai besiaiškindamas, lyg ir plaunasi rankas...

Toje paveikslų galerijoj paleistuvė žydė Firka iškyla kaip įdomus ir simpatiškas personažas. Nuo vaikystės draugavusi su Tosiku, ji vienintelė sugundo jį lytiniams santykiams. Perėjusi per begalės klientų, daugiausiai

jaunų studentų rankas, ji niekad nepatyrė tikro seksualinio pasitenkinimo, nes jų „svambalėliai" buvo be galo neįspūdingi. Pirmą kartą pamačiusi Tosiko daiktą – „pamačiau, kaip kažkoks ilgas daiktas tarp jo kojų pasiekė akmenį, žiūrėjau iš užpakalio, tai visko negalėjau matyti, bet man ir taip tapo aišku kas ten toks ilgas kabo" – be jo nebegalėjo nurimti, kaip ji rusiškai sako: *krov' kipela*, kraujas virė. Bet kaip tokį nekaltą vaiką sugundyti? Ir štai, dingteli mintis: kadangi jis nuolat tą savo įsivaizduojamą garvežį vairuoja, tai gal, pasiskolinus Tosiko pypkę, pačiai suvaidinti garvežį su kaminu, kad šis ją su savo „kijum" – tuo ilguoju kaip biliardo lazda organu – tinkamon vieton, į jos „tam tikrą *gniazdo*" [lizdą], įstatęs „pavairuotų". Nekaltasis vaikas taip ir padarė ir netrukus pats kaip garvežys užkaito:

> Ir tuomet įvyko stebuklas, kurio aš tiek mėnesių laukiau – jo lytis išaugo iki *konskich razmerov* [arklio išmierų], suprantat, iki tokio dydžio, kad gerklėj pajutau to kijaus galvą, nežinau, kas toliau buvo, nes, pasakysiu, praradau sąmonę (202).

Tuo tarpu Tosikas bevairuodamas pūškuoja ir tūtuoja kaip tikras „mašinistas", tiesiai į kažkokią didelę laisvę ir ekstazę:

> Važiuojam tik mes du, per aukštus kalnus, per debesis, per žvaigždynus, per *patį Mlečnyj Put'*" [Paukščių taką], ir niekas negali mūsų sustabdyti, nei milicija, nei valdžia, nei kareiviai, nei Tosiko motina... (ten pat).

Čia ir vėl matome tipišką Gutausko bruožą: nors jiedu, vulgariai kalbant, tik „dulkinasi", jų skrydis kaip emocija iš tiesų yra toks pat, kaip ir Luko skrydis į saulėtekį su prisirištais sparnais. Komiškas lytinio akto groteskas ir galinga laisvo skrydžio svaja susijungia kaip

du tolygūs, lygiaverčiai žmogiškos būties aspektai. Tik tokiais momentais žmogus iš tiesų yra žmogus.

Firkos kalba tiesi, atvira ir savaip teisinga. Ji, pavyzdžiui, ramiai prisipažįsta buvusi paleistuvė, ne dėl pinigų, bet iš nesiliaujančio lytinio alkio. Jos filosofija labai paprasta, bet turi gal daugiau tiesos, negu kai kurie moralistai turėtų:

> Gerai pagalvojus, tai iš tikrųjų kas gi moteriai atsitinka, jeigu jos nepasotinamą lytį aplanko šimtas, du šimtai ar tūkstantis vyrų, juk jų pimpalai moteryje nepasilieka, pabūna ir išeina ir moteris, suprantama, jeigu nepastoja, vėl lieka tuščia kaip tuščias ąsotis. Nematau čia didelės skriaudos nei moteriai, nei vyrui (204).

Lygiai taip Firka nesijaučia pažeidus Tosiko nekaltumą ir gerbia jį už jo dorą širdį ir sielos švarumą. Galima sakyti, jog ji, paleistuvė, Tosiko giliam žmogiškumui lieka ištikima.

Už pinigus su Pasakotoju sutinka pakalbėti ir žudikai. Jie įdomūs dviem atvejais. Visų pirma, jie sako nenorėję Tosiko nei sužeisti, nei užmušti, taigi jie nekalti avinėliai, jokie piktadariai, o Tosiko atkaklumo aukos. Jie tik norėjo jo pinigų, nes labai jau buvo alkoholio ištroškę. Jie būtų net šiek tiek jo gražių palikę, kad jis galėtų juos nunešti savo suvargusiai motinai. Bet šis žmogpalaikis nepasidavė, priešinosi, net apmušė juos savo nežmogiškai stipriomis rankomis ir sužeidė savo pjūklu... Tada jiems užvirė kraujas ir jie kartu užpuolę Tosiką primušė beveik iki mirties, nudraskė rūbus ir paliko jį nuogą.

Taip pat jie įdomūs tuo, kad jiems save beteisinant iškyla jų rusiško patriotizmo parodija:

> tu, *pisatel'* [rašytojau], prisiminsi mūsų žodžius – nepraeis nei dvidešimt metų, o mes tramvajum iš Maskvos per Vilnių

ir Varšuvą į Paryžių važiuosim, kaip į Leningradą, nes visa *Evropa* bus mūsų, taip jau turi būti, *slaviane* [slavai] privalo pasaulį valdyti, o ne *duraki poliaki* [kvailiai lenkai] ar nykštukai, tokie kaip *Pribaltika*, žinok, *pisatel'* gali tą savo knygą apie Tosiką rašyti, čia *tvojo delo*, [tavo reikalas] bet, žinok, niekas jos neskaitys nes kam gi gali durniaus gyvenimas rūpėti, pasaulis svarbesniais reikalais užimtas, dabar ir mes, ir amerikiečiai bombų galvutes skaičiuojam, artėja lemiama kova, tu, *pisatel'*, negalvok, kad mes visiški *alchašos* [alkoholikai], niekam netinkami, ateis laikas, ir mes stosim į žūtbūtines kautynes, nes Moskva – *tretij Rim* [čia plėšikai užsimena seną šovinistinę rusų idėją, kad pirma buvo pirmoji Roma, ji buvo sunaikinta už savo nuodėmes, po to buvo antroji Roma, Konstantinopolis, irgi sunaikintas už nuodėmes, o Maskva – trečioji Roma ir ketvirtos niekad nebus – *mano pastaba. R.Š.*], ar esi apie tai girdėjęs, negalvok, kad mes čia nieko nesuprantam, niekas mums nerūpi, o ne, mums viskas rūpi, nes Stalinas nebaigė ką privalėjo užbaigti, nelaiku numirė tėvelis (211).

Čia prasiveržia sarkastiškas Gutausko įtūžis sovietiniam režimui, okupacijai ir apskritai žmogaus suniekinimui. Tokių tiesoginių retoriškų proveržų rasime ir *Plunksnose*, pavyzdžiui, scenoje po briedžių medžioklės, tiksliau, masinių žudynių:

Varovų pulkelis stovėjo susigūžęs laukymės pakraštyje. Lazdų žmonių rankose jau nebebuvo. Stovėjo beginkliai. Pavargę, bet labiausiai – pažeminti. Nes buvo pažemintas jų miškas, jų sniegas – dabar toks pasibaisėtinai raudonas, it staiga būtų prasivėrusi pragaro kalvė ir iš jos žaizdro pažertos kruvinos žarijos. Nes žvėrys ant sniego buvo panašūs į žmones, į nežinia už ką nužudytus šventos visa reginčios dangaus akies šviesoje (103).

O tie medžiotojai buvo sovietinio režimo „nomenklatūra" – didieji socialistinės draugų valstybės ponai, generolai, partijos sekretoriai ir t. t.

Tosikas (iš tiesų vardu Antoni), nuogas ir kruvinas, pro šalį ėjusios gailestingos moters šiek tiek aptvarstytas,

nubėgo prie Firkos lango ir šaukte šaukė „Firka! Firka!" Negailestingi sanitarai ji nutempė į ligoninę, kur jis ir mirė, sako, nuo širdies smūgio.

Tarp tų pasakotojų yra ir pamišusių ligoninės daktaras, kuris gana smulkiai pasakoja Tosiko deformacijas nuo vaikystės, šiek tiek suvokia jo vidinį pasaulį ir gailisi, kad pasiuntė sanitarus vietoj to, kad pats nueitų prie sužeistojo. Mat reikėjo jį ne į ligoninę vežti, o pas motiną, ką jis ir būtų padaręs.

Gal įdomiausias turėtų būti paties šėtono laiškas iš pragaro. Jie, velniai, galvojo iš Tosiko padaryti „sielų viliojimo įrankį" ir užtat davė jam toki „galingą kentaurišką lyties organą", dar žadėjo pridėti „truputį daugiau polėkio ir garbėtroškos" ir štai išėjo velnio išpera. Kada kalba pats šėtonas, sunku ką nors pridėti ar atimti. Jis neegzistuoja žmogaus būties matmenyse, tad jį galima traktuoti kaip blogio metaforą, gal net užslėptą sovietinio režimo parodiją. Jis tikrai įdomus, artimas ir žmogiškas pasidaro tik vienu momentu, kada skundžiasi, jog žmonės šneka, kad pragare vien tik baisi smarvė. Jie klysta, sako šėtonas, nes:

> pragare, laisvose nuo katilų vietose, auginame ir rožines, ir opijaus aguonas, kurių žiedai papuošia šiaip jau gana monotonišką požemių peizažą... (229)

Smagu įsivaizduoti, kaip raguotas šėtonas, pasmerktiesiems verdančios smalos katiluose baisiai klykiant, rūpestingai prižiūri rožes, lyg koks geras daržininkas, juk toks darbas puošia ne tik kiemą, bet ir sielas. Čia Gutauskas ir vėl savo juodu humoru prisiliečia prie tragedijos ar siaubo. Žinoma, galima dar teigti, kad tas velnias su rožėmis iš tiesų yra sovietinio gyvenimo parodija. Juk

bolševikų valdžia rūpestingai viešose aikštėse puoselėjo gražius gėlynus su Leninu ar Stalinu vidury, kai tuo tarpu visur aplink kunkuliavo „katilai": KGB rūsiai, išvežtųjų kančios, politinis teroras, laisvos minties žudymas ir t. t.

Iš Tosiko motinos kalbos pradeda aiškėti, kaip autorius tą stilistinį priešingybių suderinimo principą išplečia į didesnę erdvę, kur per ilgus šimtmečius vargus ir skriaudas kentėję žmonės pradėjo tikėti, kad Dievas gal nėra visagalis, kad jis savo galia turi dalintis su velniu. Tada pats Tosikas atrodo kaip tų dviejų bekovojančių galių bendras vaisius. Velnias jam davė baisią išvaizdą, o Dievas – tyrą, šventą širdį ir aiškų (nors, tiesa, pakrikusį) protą. Kuo baisiau Tosiką triuškina velnio galia, tuo aukščiau, galingiau jis iškyla mūsų akyse, pakartotinai beskaitant apie jo kilnią, garbingą ir nekaltą sielą.

Gutauskas mėgsta kertinį kūrinio įvaizdį ar simbolį pristatyti teksto pradžioje, iš kur jis keliauja kaip užslėpta prasmė per visą tolesnį diskursą, kol vėl iškyla ir iš naujo save įprasmina teksto gale. Štai pradžioje skaitome:

> Tosiko traukinio maršrutas dalinosi į keturioliką stočių, kurias jis pats vadindavo stacijomis. Taigi – XIV stacijų. O ar šis mistinis skaičius bent maža dalim neprimena kitų XIV Stočių, jau du tūkstančius metų nekeičiančių skaičiaus ir eilės? (159)

Atrodytų, nėra didelio reikalo šias „Užupio kvaišelio" įsivaizduotas geležinkelio stotis lyginti su Kristaus *Via dolorosa*, nes toji užuomina nieko svarbaus prie jo istorijos neprideda. Tačiau, sekant Tosiko gyvenimą žingsnis po žingsnio, žiūrint į jo kuprą, kaip į sunkią naštą, pradeda aiškėti, kad jo gyvenimas iš tiesų krypsta į aukos likimą, kaip ir visos aukos, savimi atpirkusios pasaulį. Tą mintį ryškiai suformuluoja dailininkas prieš romano pabaigą:

...man belieka nutapyti Kryžiaus Kelio stacijas, kuriose Jėzaus veidas būtų panašus į Tosiko veidą, Marijos – į Mamulios, romėnų karių veidai – į senamiesčio plėšikų vagių snukius, Simono Kireniečio veidas – prie Aušros Vartų sėdinčio ubago, Magdalenos į – į Firkos, fariziejų veidai – į psichoneurologinės sanitarų, Piloto veidą nutapyti prisimenant beprotystės gydytojo veido bruožus, Jeruzalės moteris nupiešti panašias į šventosios Onos bažnyčios išėjusio moterų pulkelio, o Kryžiaus medį nutapyti dantytą, kaip dvirankis Tosiko pjūklas... aštrų, skausmingą, tarsi skleidžiantį aukštą metalinį garsą... (181)

Gal nelauktai ar bent netiesiogiai Tosiko gyvenimas ir mirtis tampa panašūs į išganymą mums siūlantį kelią per *imitatio Christi*. Gal iš tiesų Gutauskas savaip yra religinis rašytojas, prilygstantis viduramžių menininkams?

MEDŪZA GRŪMOJA DZEUSUI: MOTERIS RIČARDO GAVELIO KŪRYBOJE

DAIVA LITVINSKAITĖ

> Jos kūnas turėtų būti kitoks, galbūt senas ir pavargęs – tada nestebintų nei protingos akys, nei keista išmintis. Kartais rodosi, kad ji turėjo gimti vyru. [...] Gal pokalbiams ją perrengti vyriškais rūbais? (*Vilniaus pokeris*, 104).

Ričardo Gavelio kūryba iš esmės yra naujo požiūrio ieškojimas, metaforų pasaulis. Savo kūrybinį kelią rašytojas pradėjo apsakymų rinkiniais *Neprasidėjusi šventė* (1976), *Įsibrovėliai* (1982) ir *Nubaustieji* (1987), kurie pelnė rašytojui literatūros reformatoriaus vardą. Jau tada autorius stengėsi gilintis į žmogaus psichikos klodus, rasti juose individo elgesio motyvaciją. Romanų rašymo laikotarpiu Gavelis skaitytojus stebino to meto literatūrai nebūdingomis šokiruojančiomis scenomis, egoistine laikysena, cinišku, ironišku vertinimu, keldamas egzistencinius, politinius, istorinius klausimus. Lyčių diferenciacijos problema Gavelio kūryboje užima ne paskutinę vietą. Moteriai

rašytojas skiria daug dėmesio, tačiau retai jo kūriniuose prabyla ji pati. Moteris dažniausiai yra objektyvizuota nepaprastų intelektualinių sugebėjimų naratoriaus, bet jeigu vis dėlto ji prabyla, sugriauna patriarchato jai primestus stereotipus.

Gavelio požiūris/perteikimo būdas lyčių skirtumo atžvilgiu ankstyvuoju rašymo laikotarpiu ir vėlesniuoju aiškiai skiriasi. Tokia akivaizdi moters vaizdavimo permaina Gavelio kūriniuose paskatino pasidomėti, kodėl šitaip atsitiko, ar autorius ilgainiui pakeitė savo nuomonę, ar po įmantriomis ir šokiruojančiomis metaforomis kažkas slypi.

Moters paveikslas ankstyvojoje Gavelio kūryboje

Jau pirmuosiuose novelių rinkiniuose Gavelis atkreipia skaitytojo dėmesį į moters ir vyro santykius. Lyčių skirtumas pabrėžtinai akivaizdus novelėje „Neprasidėjusi šventė", kur vyras-autorius, kaip nebūdinga iki tol lietuvių literatūros tradicijai, realistiškai vaizduoja vedybinį jaunos moters gyvenimą, stengdamasis įsijausti į jos rolę ir įsiklausyti į jos troškimus, kas jam tikrai sėkmingai pavyksta. Herojė, skirtingai nei jos vyras Robertas, novelėje neturi vardo, moteris įvardijama asmeniniu įvardžiu „ji". Toks pabrėžtinis vardo vyrui, įvardžio moteriai vartojimo skirtumas imponuoja skirtingą lyčių diferenciaciją visuomenėje, kur moteris yra nežinomoji; įvardžiu „ji" gali būti pavadinta bet kuri moteris, kurios patirtis ir gyvenimo istorija patriarchalinėje visuomenėje yra nematoma.

Novelės siužetas nesudėtingas: herojė, buvusi pirmūnė, meniškos prigimties mergina išteka už nuobodaus ir niūraus fiziko, tikėdamasi ištrūkti iš įgrisusių liūdnų

namų, tačiau labai greitai vedybiniu gyvenimu nusivilia. Ji įkūnija tradicinį patriarchato suformuotą moteriškumo įvaizdį – paklusni, silpna, priklausoma, kvaila.[1] Nustumta į žemesnę pakopą nei vyras, ji tampa vyro veidrodžiu, kuriame jis visada atrodo pranašesnis, negu yra iš tikrųjų.[2] Būdama/priversta būti pasyvi, moteris „Neprasidėjusioje šventėje" pati nesprendžia savo likimo, jos gyvenimą formuoja vyrai – tėvas ir vyras Robertas. Nors moteris turi meninių gabumų – ji yra šokėja ir talentinga pianistė, Roberto požiūris į jos kūrybą yra ignoruojantis ir menkinantis: jis iškelia žmonai sąlygą – arba jis, arba pianinas. Dėl šeimos ji priversta atsisakyti ir šokių. Į moters, kad ir labai gabios, meninius sugebėjimus nežiūrima rimtai, jie traktuojami kaip laikinas kaprizas, nevertas dėmesio, kuris šiaip ar taip turi baigtis moteriai ištekėjus. Tačiau vyro darbas ir fizikos studijos yra neginčijamas ir aukštai vertinamas indėlis visuomenės labui, kuriam aukojamas ir asmeninis, šeimos laikas. Tikslusis mokslas traktuojamas kaip išimtinai vyro privilegija ir sritis; Robertas nepalieka jokių šansų arba, kitaip tariant, neleidžia žmonai pakilti iki jo intelekto lygio verto pašnekovo, nors novelėje ir užsimenama, jog ji taip pat lanko universitetą. Todėl „į savo vietą pastatyta" moteris jaučiasi nepilnavertė, patiki savo nesugebėjimu logiškai mąstyti:

> Jis stropiai vaikščiodavo į savo institutą, dirbdavo ir namie, o retais laisvais vakarais atrodydavo toks protingas

---

1 Solveiga Daugirdaitė, *Rūpesčių moterys, moterų rūpesčiai*. Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 2000, 16.

2 Simone de Beauvoir, „Mitai". *Feminizmo ekskursai*. Vilnius: Pradai, 1995, 276.

ir tiek daug apie viską išmanąs, kad ji nedrįsdavo į jo monologus įterpti nė žodžio.[3]

Nors vėliau atidžiau stebėjusi vyro elgesį ji skausmingai suvokia, kad tai tik ambicingas ir narciziškas vyro noras atrodyti protingesniam:

> Iš arčiau pasižiūrėjus, fizikai jai pasirodė visai neįdomūs, o įdėmiai klausydamasi Roberto monologų, staiga apstulbo, supratusi, kad ir šie niekad nebuvo tokie giliamintiški, kokie anksčiau jai atrodė. (NŠ, 31)

Siaura, jai patikėta namų šeimininkės erdvė, nelygiaverčiai santykiai su vyru, negalėjimas realizuoti savęs, nuobodulys – tai pančiai, su kuriais gimsta liūdesys, peraugąs į depresiją:

> Dabar ji sėdėdavo namie viena, laukdavo Roberto ir vis naujais skudurėliais blizgindavo kelis kambario baldus, viską darydama lyg automatas; [...] rašinėdavo visokiausių valgių pavadinimus, o paskui sudėdavo jas iš eilės: meniu savaitei į priekį. (NŠ, 21)

Nusivylusios nuobodžiu vedybiniu gyvenimu moters laukia dar vienas nusivylimas motinyste. Pajutusi, jog yra nėščia, ji „nejuokais persigąsta". Svarstymu – „gal kas nors pasikeis netikėtai lyg sapne" – ji viliasi sulaukti persileidimo ar kokio įvykio, nutrauksiančio nėštumą. Toks slaptas moters troškimas griauna stereotipinį falinės socioaplinkos mąstymą, kad „geros moters" paskirtis yra gimdyti vaikus; kur „motinystė garbstoma kaip aukščiausias moterų gyvenimo fizinis ir emocinis pasiekimas."[4] Moteris įsiteigia sau: „Ryt, jau ryt, dar ne šiandien, bet jau ryt. Bus vaikas, bus prasmė, bus laimė" (NŠ, 23). Tačiau

---

[3] Ričardas Gavelis, *Neprasidėjusi šventė*. Vilnius: Vaga, 1976, 19. Toliau bus trumpinama NŠ.

[4] Solveiga Daugirdaitė, 144.

jam gimus, nieko panašaus nepatiria ir dar labiau nusivilia. Bandymas nusižudyti kaip depresijos po gimdymo rezultatas, nors tradicinė medicina, Paula Nicolson nuomone, linkusi patologizuoti šį reiškinį, nes jis prieštarauja įsigalėjusiam motinystės kaip laimės, „išsipildymo" stereotipui.[5] Tad novelės moters abejingumas savo vaikui galėtų būti kaip iliustracija feministėms, teigiančioms, kad motinos meilė nėra įgimta duotybė.

Moters vylimasis pabėgti iš nuobodžių namų, kankinantis savęs aukojimas šeimai yra sąmoningas ar nesąmoningas herojės apsisprendimas elgtis pagal „tobulos moters" stereotipą, t. y., pasyviai kentėti ir laukti išgelbėjimo, kuris, pasak Solveigos Daugirdaitės, yra suformuotas nuo vaikystės Pelenės ar Miegančios gražuolės personažų.[6] Tačiau skirtingai nei pasakose, vyro išvaduotojo skiriama laimė – vestuvės – tėra sunkus moterystės jungas. Vidinių poreikių ir aplinkos neadekvatumas veda į sapnus, atspindinčius tikrąsias moters ateities svajones ir lūkesčius:

> Sapne [...] ji sėdėjo prie fortepijono ir grojo. Ilga blizganti suknia jai labai tiko, publika ėjo iš proto ir vis kvietė bisui, o ji tik skubiai nusilenkdavo su švelnia šypsena lūpose. (NŠ, 22)

Sapnų vis daugėja ir daugėja, ypatingai, kai ji tampa nėščia ir jaučiasi vis labiau priklausoma nuo vyro. Bėgimas į sapnus tampa neišsipildžiusia realybe, sapne ji realizuoja save, o realybė, kur vyrauja nuobodulys ir nusivylimas, virsta sapnu. Tad vienintelę galimybę ką nors

---

5 Paula Nicolson, *Post-Natal Depression. Rūpesčių moterys, moterų rūpesčiai*, 151.

6 Solveiga Daugirdaitė, 147.

pakeisti moteris mato savižudybėje. Užspiesta visuomenės normų į kampą, vyro egoizmą, pyktį ir neišsipildžiusias svajones ji priversta suprasti kaip savo pačios kaltę. Lūžis moters charakteryje ir sukilęs maištas jos dvasiniame pasaulyje palieka dar didesnę nuoskaudą, bet neatneša jokių sprendimų:

> Viskas atrodė tarsi iš šalies, ji nesistengė savęs nei teisinti, nei smerkti, tik monotoniškai leido dienas baltoje palatoje. [...] Vėl rausėsi kartotekoje ir bijojo ką nors susapnuoti (NŠ, 30–31).

Išgelbėta nuo nepavykusio bandymo nusinuodyti dujomis, moteris stebisi vyro paslaugumu. Tai aliuzija į klasikinę situaciją, kuomet vyras trumpam jaučiasi nusikaltęs žmonai, pavyzdžiui, panaudojęs jėgą, prievartą ar pan., atgailauja. Faktas, kad jis nepranešė apie įvykį savo tėvams, vengia apie tai kalbėti su žmona ir aiškintis, vėl uždarydamas ją siaurame šeimos ir buities rate, palieka slogią nuojautą, kad viskas dar pasikartos.

Moters įvaizdžio transformacija romanuose

Jeigu ankstyvuoju novelių rašymo laikotarpiu Gavelis gilinosi į silpnesniojo situaciją, problemas, simpatizavo ir užjautė, tai pasirodžius pirmiems romanams *Jauno žmogaus memuarai* (1989), *Vilniaus pokeris* (1989), *Vilniaus džiazas* (1993) Gavelis imtas vadinti antifeministu:

> Gavelio romanų pasaulis pabrėžtinai vyriškas, vyro santykis su moterimi – daiktiškas. Moteris tėra priemonė atsikratyti vyriškų kompleksų, fobijų, nesirūpinant nei ja pačia, nei jos jausminiais ar intelektualiniais poreikiais.[7]

---

[7] Jurgis Kunčinas, „Džiaze ne tik merginos", *Metai*, 1993, nr. 11, 139.

Jurgis Kunčinas neabejoja, kad bent kiek susiformavus feministinės krypties kritikai Lietuvoje, Gavelio romanai taps falocentrizmo šiuolaikinėje lietuvių literatūroje iliustracijomis. Iš tiesų, naujas moters įvaizdis ir autoriaus požiūris jos atžvilgiu labai skiriasi. Visų pirma, keičiasi vertinimo subjektas – Gavelio romanuose daugiausia kalba vyrai, autoriaus vaizduojami kaip neparasti genijai, supermenai, valdovai, demiurgai, pilni patologinių įtarinėjimų ir valdymo manijos. Tokio genealaus patriarchato pasaulyje moterims neužtenka būti „miegančiomis gražuolėmis", kad būtų bent pastebėtos; reikia būti savarankiškomis, seksualiomis, paslaptingomis, grėsmingomis. Štai kaip Vytautas Vargalys iš *Vilniaus pokerio* apibūdina savo mylimą moterį:

> Žingsniuoju senamiesčio gatve, greta eina moteris, bet aš absoliučiai jos nepažįstu – žinau jos vardą, keletą tikrų ar pramanytų jos istoriją, bet argi tai reiškia, kad ją *pažįstu*? Visiškai svetima, pavojinga moteris eina greta manęs ir turbūt kažko iš manęs tikisi – šiuo momentu ar apskritai. Labai grakšti moteris – negaliu atsižiūrėt į jos eigastį, plastiškai lyg sapne sklandančias kojas. Ji labai jauna, neaišku, ko ji nori iš manęs, šita Vilniaus laumė. Gali bet kada pažvelgt į mane burtų žvilgsniu ir paverst akmeniu ar klusniu vergu. Jaučiuosi esąs jos valioj. Ji magišku būdu mane valdo ar bent galėtų valdyti: jei pažvelgtų savo kerinčiom akim, aš paklusčiau, įvykdyčiau bet kokį paliepimą. [...] Jos reikia sergėtis, nereikia ja grožėtis.[8]

Įsijautę į pusdievių vaidmenis, vyrai neeikvoja jėgų kasdieninėms detalėms ar kito žmogaus būčiai pažinti. Ypač jeigu tas kitas yra moteris. „Moteris kaip neesminga, kuri niekada nepasidaro esminga, kaip absoliutus Kitas,

---

[8] Ričardas Gavelis, *Vilniaus pokeris*. Vilnius: Vaga, 1989, 57-58. Toliau bus trumpinama VP.

be abipusiškumo."[9] Dažniausiai vyrai kalba pirmuoju asmeniu, apie save, todėl objektas atitolintas nuo subjekto, moteris tampa paslaptinga. Ji apgaubta skraiste, todėl mitologizuojama.

Moteris kaip mitinė būtybė

Gavelio vaizduojama moteris nepaprastai patraukli, todėl ji tampa pavojinga – „Grožis privalo būti ribotas, antraip jis pavirsta blogiu" – sako savo mylimąją įtarinėjąs Vargalys (VP, 13). Faktas, kad moterys vaizduojamos patrauklios ir geidžiamos, nors ir grėsmingos, iliustruoja ambivalentišką požiūrį į moterį ir jos seksualumą.[10] Feministė Barbara Einhorn teigia, kad moters seksualumas laikomas nepavojingu tik tuomet, jeigu perkeliamas į pasišventimą motinystei. Kitaip jis – demoniškas. Gavelio romanuose moterys neturi vaikų, mėgaujasi savo seksualumu, tad jų grožis įgyja magiškų galių, paverčiančių moterį ragana ar net vyrų rijike: ji – Vilniaus kirkė, Medūza Gorgonė, disa, plėšrioji Lilita, „Ji – Vilniaus laumė" – keliskart tvirtina herojus. Lietuvių tautosakoje laumės, kartais vadinamos raganomis, apibūdinamos kaip patrauklios, seksualios, impulsyvios, jaunos ir stiprios, visada pavojingos vyrams: „turėjimas su jomis reikalų visados veda į mirtį ar nelaimę."[11] Gimbutienė teigia, kad

---

9 Simone de Beauvoir, „Mitai", 281.

10 The fact that these heroines are simultaneously portrayed as beautiful and desirable, yet deeply frightening, illustrates a deeply ambivalent attitude towards women and female sexuality. Barbara Einhorn, *Cinderella goes to market*. London, New York: Verso, 227.

11 Marija Gimbutienė, *Senovės lietuvių deivės ir dievai*. Vilnius: Lietuvos rašytojų sąjungos leidykla, 2002, 48, 52.

laumės galėjusios keisti kūno pavidalą, pavirsti ožka ar pelėda. Gavelio moteris-laumė irgi turi sugebėjimų keistis, t. y. atgauti tikrąjį raganišką kūną:

> Irenos ūmai neatpažinau aš pats. [...] Jos melodingas balsas prikimo, paliko vangus ir duslus kaip aidas apkerpėjusiam rūsy. [...] Jos oda papilkėjo ir tapo šiurkšti. [...] Matau [kūną] šimtąjį kartą, bet vis vien negaliu suvaldyti šleikštulio. Tos moters krūtys išpampusios, apačioj sugulusios trim bjauriom rievėm. Rodos, perbraukęs pirštu, išvalytum iš tų raukšlių voratinklių ir puvėsių raizginį. Liemuo kažkur dingęs, po pūpsančiom krūtim iškart styro kampuoti klubai. Tarp kojų beveik nuo kelių išaugo tuklūs mėsgaliai – nelyg storos virvės. Jie kyla aukštyn iki pat papilvės plaukų, rodos, įsirango tiesiai į tos moters vidų, perveria ją kiaurai. Po pažastimi tai moteriai susimetė stangrūs riebalų gūbriai. Ant spenelių ir net tarp krūtų susirangė šiurkštūs plaukų kuokštai. Tai ne kokia liga, pasišiaušusi juodojo kaimynų Džeko [šuns] ketera įrodo, jog tai nėra paprasta liga, kurią įveikia vaistai. Tai kažkas kita, visai kas kita, slaptinga ir gūdu, susieta su pelėsiais... su tarakonais... su slogiais kvapais... susieta su manim, mano gyvenimu... galbūt skirta man, nukreipta į mane, niokoja pirmų pirmiausia mane... (VP, 85-86)

Moteris laisva, negalvojanti apie vaikus, viliojanti, nepaprastai seksuali, gudri ir grėsminga. Nenuostabu, kad ji tampa mistinių jėgų – Jų, valdančių pasaulį, bendrininke ir agente, mirtinai pavojinga herojui. Kartais vyro psichologinė moters seksualumo baimė paverčia ją demonu, mintančiu vyro mėsa. Rita, romane *Paskutinioji žemės žmonių karta*, kiekvieną rytą pradeda įvairiomis vizijomis apie žudynes:

> Kraujuotos smegenys patyška į šalis, kūnas žemyn galva pakimba ant mėsinės kablio. Kiekvienas gali atsipjauti, net atsiplėšti nagais skaniausią, mylimiausią gabalą. Paskui

paveri jį ant iešmo ir paspragini laužo liepsnoje. Jis karstelėjęs, tačiau vis vien gardus kaip meilė.[12]

Jeigu moters grožis vyro sąmonėje asocijuojasi su raganiškumu, visą atsakomybę už savo veiksmus jis palieka moteriai ir jos burtams.[13] Beveik visi romanų herojai yra suviliojami moterų: seksui, meilei, prisipažinimui visada pirmoji prabyla moteris. Taip patogiai vyras atsikrato bet kokios atsakomybės ir įsigyja „atpirkimo ožį".

Tačiau seksualiai neaktyvi moteris, kaip ir ilgai neprarandamas skaistumas, Gavelio falocentriniame pasaulyje sutinkamas neigiamai ir pajuokiamai, nors ir prisibijant:

> Pamotė iškišo liūdną veidą iš virtuvės durų. Gurgūza medonė, tai yra medūza gorgonė [...]. Virtuvės slibinas galėtų visai ją praryti. Ji nieko nemyli, slankioja po namus kaip šmėkla ar kokia ragana, dėbčioja į visus piktu žvilgsniu.[14]

Gavelis pasitelkia medūzos gorgonės įvaizdį moters grėsmei sustiprinti, tačiau tuo pačiu atskleidžia narciziską vyro prigimtį; pamotė *Vilniaus džiaze* neatspindi dviejų šeimos vyrų susikuriamų įvaizdžių, mitų, tad kelia grėsmę juos sunaikinti. Narciziška vyro prigimtis Gavelio kūriniuose nuolat pabrėžiama: dažnai romanų herojai

---

12 Ričardas Gavelis, *Paskutinioji žemės žmonių karta*. Vilnius: Vaga, 1995, 54.

13 Panašiai kaip Vladimir Nabokovo romano *Lolita* herojus Humbert Humbert savo aistros objekto prigimtį aiškina kaip demonišką, pavergiantį, užkerintį nimfomanus. Neveltui Gavelis *Vilniaus pokerio* herojaus mylimai moteriai duoda Lolitos vardą.

14 Ričardas Gavelis, *Vilniaus džiazas*. Vilnius: Vaga, 1993, 29- 30.

gėrisi savimi prieš veidrodį, taip pat gėrisi savimi ir prieš moterį, kuri yra jo veidrodis: „Vyro lyties organas yra akis, vagina yra veidrodis." (VP, 161)

Tos Gavelio moterys, kurios neturėjo laimės gimti gražiomis, paprasčiausiai nepastebimos „deformuotų kūnų šiukšlyne", o neišvengiamai sutinkamoms kiekvieną dieną parenkami atitinkami epitetai: vargšelė nebuvo graži (*Sun-Tzu gyvenimas šventame Vilniaus mieste*. Toliau –Sun-Tzu, 96), baisutė Sara (Sun-Tzu, 98), Laima didžioji kosminė varlė (Sun-Tzu, 78), baisutė senmergė (VP, 36); Laima panaši į žuvį, didelę menkę (VP, 61), Gražina – putni mažulė taukuotu žvilgsniu (VP, 61), Marija, ūsuota žaliūkė pragertu bosu (VP, 78), Elena su išdidžia hipopotamo patelės gracija (VP, 62). T. y., Gavelio romanuose moteris vertinama pagal tai, kaip ji atrodo ir ar sukelia fiziologinį potraukį herojui; dėmesys sutelkiamas į išorę.

Romanuose rašytojas ypatingai daug dėmesio skiria fiziologijai ir lytinėms perversijoms. *Vilniaus pokerio* herojus paklaustas, kas yra žmogus, teškia – „Veidas ir lyties organai. Skirtis nuo kitų ir daugintis!" (VP, 54) Tokia ciniška herojaus laikysena, rodos, išduoda jo skaudulį – dažnas Gavelio lyčių santykių modelis yra dviejų pakopų: (1) praeityje tarp vyro ir moters buvo dvasiškas ryšys, meilė, pasitikėjimas, tačiau jis nutrūko dėl moters kaltės (išdavystės, jos charakterio kismo ar mirties), ir (2) jau nusivylusio, įskaudinto herojaus abejingumas gražiajai lyčiai, traktuojant ją tik kaip fiziologinio malonumo objektą. Tačiau jis žino, jog seksas be meilės veda į susinaikinimą. Mirties, išnykimo atsakomybė vėlgi tenka moteriai. Tačiau ne visada pražūtis suvokiama kaip

fizinė. Ji gali būti ir trancendentinė. Anot Simone de Beauvoir, vyras nori rasti moteryje Kitą kaip gamtą ir kaip būtybę, panašią į save. Tačiau gamta įkvepia jam dvigubus jausmus: jis ją eksploatuoja, bet jinai jį sunaikina, jis gimsta iš jos ir joje miršta, ji – tai, kas pasipriešina jam pačiam.[15] Vyras, vertinantis save kaip puolusį dievą, jaučiasi paniekintas gimimu iš moters, priklausančios chaoso, gamtos sferai. Jau per patį gimimą jis tampa niekingu ir mirtingu. Ne veltui tikriausiai paskutiniame rašytojo romane herojus motiną vadina Gražiaja giltine. Vis labiau Gavelio romanuose imama bjaurėtis moterimis, jos susargdinamos vėžiu, jų vaginos, gimdos, kur turėtų prasidėti gyvybė, knibždėte knibžda mirtinų virusų. Kuo toliau, tuo labiau gyvuliškėja lyčių santykiai Gavelio kūryboje, herojai mylisi su vis jaunesnėmis merginomis, jos jau nebe žmonės, bet ekshibicionistiškai, sadistiškai taršoma mėsa:

> Jos kasytes derėjo gausiai sulaistyti sperma, kad suliptų ir jau niekada nebeišsipintų. Jos plaukus neišvengiamai tektų nukirpti, kaukolę plikai nuskusti ir darsyk gausiai sulaistyti sperma. Paskui įmurkdyti apsėklintą kaukolę su visu jos drebančiu kūnu į tikrą gerą lietuvišką mėšlą, idant pagaliau suvoktų esanti savo šūdinos tautos dalis. [16]

Toks niekinantis ją pačią moters vaizdavimas primena viduramžių laikais paplitusią literatūrinę madą kuo bjauriau pavaizduoti moters charakterį, įžiebęs taip vadinamą *querelle des femmes* polemiką. Gavelio vyro ir moters santykių hiperbolizavimas, leistų manyti, irgi turėjo tam tikrą priežastį.

---

15 Simone de Beauvoir, „Mitai", 284.

16 Ričardas Gavelis, *Septyni savižudybės būdai*. Vilnius: Tyto Alba, 1990, 42.

Didesnė dalis Gavelio rašytų knygų buvo išspausdinta dar sovietmečio laikais. Tuometinėje, o ir vėlesnėje jo kūryboje juntamas stiprus noras pasipriešinti socialinio realizmo literatūroje reikalavimams. Palikus politines, egzistencines Gavelio kūriniuose keliamas problemas nuošaly, prisiminkime, kaip sovietinė ideologija traktavo moters ir vyro santykius, moters vietą visuomenėje. Pasigirdus antrojo amerikiečių feminisčių judėjimo protestų atgarsiams, sovietiniai ideologai didžiuodamiesi pabrėždavo moterų teisių lygybę ir privilegijas Sovietų Sąjungoje. Tačiau, kaip žinoma, realybė buvo kitokia – „socializmo valstybėje moteris buvo priversta įžengti į darbo rinką, kur jai buvo patikimos menkiau apmokamos ir socialiai nereikšmingos vietos, paliekant tas pačias žmonos ir motinos priedermes, kurios nelaikytos darbu. Todėl moterų padėtis socializmo visuomenėje apibūdinama kaip pseudolygybė ir prievartinė emancipacija."[17] Be to, tarybiniam piliečiui fiziologija ir erotika buvo uždraustos temos. Kaip taikliai ir ironiškai kažkieno pastebėta, seksas kaip toks Tarybų Sąjungoje neegzistavo, ši tema buvo tabu. Socialistinės moters paveikslas kaip aseksualios, pilkos, šeimai, visuomenei, tėvynei atsidavusios darboholikės, galima manyti, Gaveliui sukeldavo prieštaringas emocijas, kaip ir visa, ką bandė įdiegti sovietinė ideologija, todėl galbūt tikslingai vietoj peršamų moralinių ir estetinių lyčių santykių šablonų jis rinkosi tarybinį skaitytoją šokiruojančias, piktinančias, bet kartu ir susimąstyti verčiančias metaforas, įvaizdžius. Juo labiau,

17 Zillah Eisenstein, „Eastern European Male Democracies: A Problem of Unequal Equality". *Moterų rūpesčiai, rūpesčių moterys*, 83.

kad jo metaforos nėra vienareikšmės, jas galima interpretuoti kaip politines, istorines Lietuvos aktualijas, simbolius.

Moteris kaip Lietuvos simbolis

Postkolonijinėje literatūros kritikoje dažnai kalbama apie literatūrinį vaizdavimo būdą, kuomet vyro ir moters santykių nelygiateisiškumas perkeliamas šalių santykiams išreikšti, t.y., kolonizuotas kraštas postkolonijinėje literatūroje dažniausiai vaizduojamas kaip moteris, kolonizatorius kaip vyras, o pats okupacijos faktas metaforiškai išreiškiamas kaip moters išprievartavimas.

Okupuotos Lietuvos personifikacija būdinga ir Gavelio romanuose, bet dėl tam tikrų autoriaus užmačių, vyrai yra dažniau tapatinami su Lietuva ar jos sostine Vilniumi nei moterys. Romano herojų vardai – Gediminas, Vytautas – imponuoja didžiųjų Lietuvos kunigaikščių vardus ir istorines sugestijas, primindami, kad Lietuva buvo stipri ir galinga valstybė. Netgi pats Vilnius yra traktuojamas kaip vyriškos giminės, o jo pasididžiavimas – Gedimino bokštas – kaip, deja, bet jau bejėgiškas falas; impotencija – okupuotos Lietuvos negalios metafora. Tačiau ne tik vyrai yra Lietuvos ir istorinių aktualijų simboliai; Vilnius įkūnija ir mylimos moters viziją:

> Jis [Vilnius] tarsi mylima moteris, kurios kūną baigia ėsti sifilis ir raupsai. Tačiau ją visvien myli, toji meilė amžina, nors iš kūno teliko griuvenos, puvėsiai, dvokiančios žaizdos. Glostai dvokiančias votis, nardini rankas į pūlius, o regi senąjį dievišką kūną. Meilė neblėsta, tik stiprėja, myli net žaizdas, nes žinai, kokia toji moteris (tasai miestas) kitados buvo, galėjo būti. Turėtų būti. (VP, 110)

Violeta Kelertienė teigia, kad *Vilniaus pokerio* herojui Vytautui nerimą kelia ne tiek pats Vilnius, o jo žmonės,

Vilniaus žmonės, metonimiškai sugestijuojantys visos Lietuvos gyventojus, todėl per Vilnių Lietuva tampa mylimaja. Sovietmečio laikų žmogaus atbukimas, perteikiamas griuvenų, puvėsių, žaizdų metaforomis, ir herojaus gailestis, nostalgija to, kas buvo, nukreipiami į Vilnių.[18]

Norėdamas išreikšti Lietuvos ir Rusijos santykius, Gavelis dažniau naudojasi moters, kaip silpnesniojo, simboliu. Romane *Jauno žmogaus memuarai* naratoriaus sesuo Stanislova apibūdinama kaip stereotipinė lietuvaitė – „tyra šviesiaplaukė lietuvaitė mėlynomis rugiagėlių akimis. [...] Ji atrodė it vaidilutė"[19], tačiau Leningrade verčiasi prostitucija. Daug akivaizdesnis moters ir Lietuvos sugretinimas paskutiniame romane *Sun-Tzu gyvenimas šventame Vilniaus mieste*:

> Anuomet aš ją kartais taršydavau tiesiai ant savojo darbo stalo. Ant to paties, ant kurio prieš tai ir po to taršydavau visą Lietuvą. Šluboji Elena ir šluboji Lietuva man ir dabar daug kuo panašios. Šita prasigėrusi šalis maldaute maldavo manęs, kad ją kuo smarkiau žaločiau.[20]

Po nepriklausomybės metų parašytuose romanuose ši metafora retai pasikartoja, bet atsiranda naujų. Romanuose *Prarastų godų kvartetas*, *Paskutinioji žemės žmonių karta* politiko herojaus vaizuotėje minia virsta minia, kuri tapatinama su Lietuva, taigi primena postkolonijalizmo literatūroje vartojamus simbolius, kur Lietuvos nepriklausomybę gynusių žmonių minios tampa išnaudojamuoju,

---

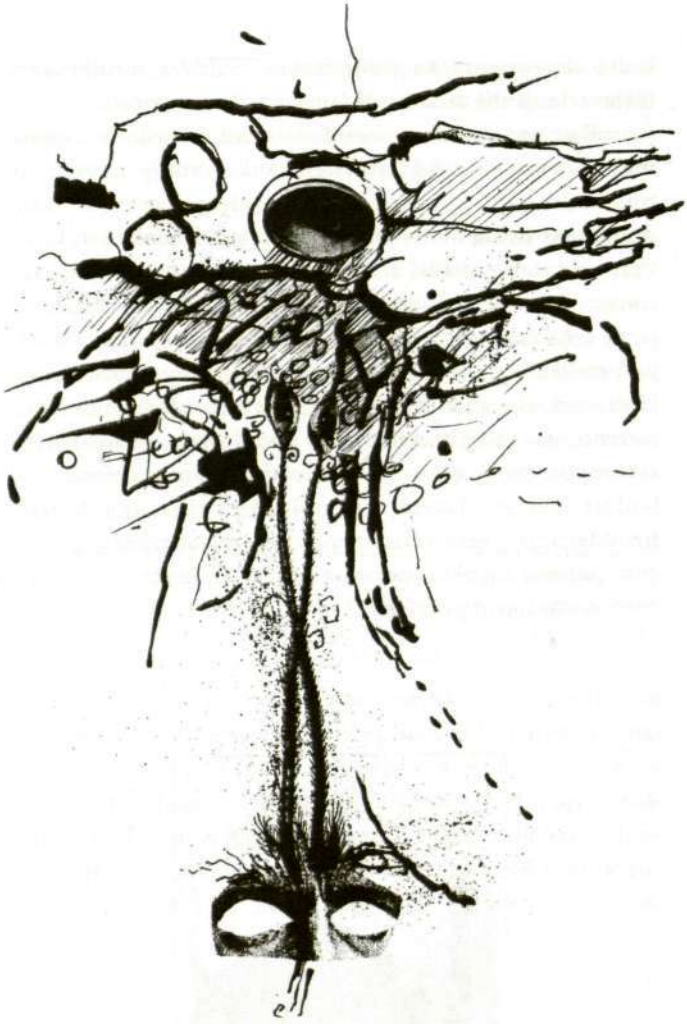
18 Violeta Kelertienė, „Vilnius litaratūrinėje vaizduotėje", *Metai*, kovas, 1995, 94-95.

19 Ričardas Gavelis, *Jauno žmogaus memuarai*. Vilnius: Vaga, 1991,14.

20 Ričardas Gavelis, *Sun-Tzu gyvenimas šventame Vilniaus mieste*. Vilnius: Tyto Alba, 2002, 109.

todėl tapatinama su moterimi, o valdžia, mulkinanti (prievartaujanti) minią, priklauso vyriškajai sričiai.

Baigiant galima apibendrinti, kad Gavelio laikysena moters/vyro santykių atžvilgiu ankstyvuoju novelių ir romanų rašymo laikotarpiu skiriasi. Jeigu novelėse vaizduodamas nykią moters buitį ir nepilnateisį jos santykį su vyru, rašytojas aiškiai simpatizuoja skriaudžiamajam, tai romanuose situacija tarsi iš esmės kinta. Moteris vaizduojama seksuali, provokuojanti, plėšri ir pavojinga. Tačiau tokį radikalų moters įvaizdžio posūkį galima būtų paaiškinti atsižvelgus į to laikotarpio sovietinės ideologijos lyčių stereotipus, kada moteris buvo vaizduojama kaip belytė asmenybė, pasišventusi visuomenei, darbui ir šeimai. Tai leidžia manyti Gavelį sąmoningai vaizdavus būtent fiziologiškus, perversiškus moters/vyro santykius, įgyjančius politinį aspektą, norint atkreipti skaitytojo dėmesį į rūpimas autoriui problemas.



Vytautas O. Virkau, vinjetė iš Jono Meko Gėlių kalbėjimas, *mišri technika, 1961*

ŽMOGIŠKOSIOS ISTORIJOS FIKCIJA ŠIŲ LAIKŲ ŽEMĖJE

INGA VIJAIKYTĖ

Umberto Eco yra pažymėjęs, kad praeitį galima papasakoti keliais būdais. Tai romantiškas, herojiškas pasakojimas ir istorinis romanas. Taip jis teigė dar neparašęs *Rožės vardo*. Linda Hutcheon siūlo dar vieną istorinio pasakojimo būdą – istoriografinę metafikciją.

Istorinis romanas yra modeliuojamas taip pat, kaip istoriografija – pasakojimas, turintis tąsą laike, aiškinantis istorinių įvykių raidą, kuriantis tiesos ir realybės iliuziją ir tam pagrįsti naudojantis tekstinį, kultūrinį archyvą. Jis pavaldus pačiai istorijai – formuojančiai jėgai. Istoriografinė metafikcija siekia ginčyti naivų istorinės reprezentacijos, kaip iškeltos tiesos, supratimą, kuris iš tikrųjų yra tam tikrų konvencijų steigtis. Kaip teigia Vytautas Rubavičius, „tiesa suvoktina ne vien kaip tam tikras „atitikimas", o kaip pritaikymas ir panaudojimas, grindžiamas „susikalbėjimo galia" (12, p. 137). Istorija šiuo atveju – ir diskursas, ir tam tikra konstruktyvi, fiktyvi, interpretuota realybė diskurse, neneigianti praeities kaip įvykio, tačiau abejojanti praeitimi kaip faktu.

Kone visą šio dešimtmečio lietuvių literatūrą galima vadinti postkolonijine. Gręžiamasi į praeitį, ieškoma naujų

laiko ir erdvės atsparos taškų, keliami nacionalinio tapatumo klausimai. Kūrybinis procesas darosi autonomiškas, plėtojama rašymo inercijos stilistika dažnai nusakoma vyraujančiais postmodernistiniais požymiais: itin aštria savirefleksija, pocenzūrine laisve, sąmonės fragmentiškumu, žaidybiškumu, desakralizacija, demitologizacija, ironija ir autoironija, etinių ir estetinių vertybių kaita, esminių būties opozicijų išnykimu ir t.t. Ryški istorinio laiko niša, kuriai reikalinga sava kūrybinė, kritinė, analitinė refleksija, prasidedanti ir nuo Mariaus Ivaškevičiaus prozos kūrinių – novelių rinkinio „Kam vaikų" (1996), romanų – *Istorija nuo debesies* (1998), *Žali* (2002).

Šio straipsnio objektu pasirinktas romanas *Žali*, sulaukęs ypatingo dėmesio ir įvairių vertinimų. Jo pasakojimo centras – partizaninių kovų metas. Istorija pasakojama pagrindinio veikėjo, Lietuvos partizanų vado Jono Žemaičio, lūpomis. Bet tai sąlygiška. Akivaizdu, kad pasakotojo ir kitų romane veikiančių istorinių asmenybių istorija yra Ivaškevičiaus žaidimų laukas, kuriame realūs istoriniai faktai tampa mūsų atminties dalimi, ir čia didelį vaidmenį vaidina vaizduotė, kuri šiame straipsnyje visų pirma suvokiama kaip subjekto sąmonės modusas. Kūrėjui, rašytojui ji ypač svarbi, nes dabartinė kultūrinė situacija, kurioje vyrauja ne vienas centruotas vaizdinys, bet klaidžiojanti vaizdinių polifonija, pasaulį perteikianti kaip diskursyvią erdvę, reikalauja ne naujo suvokimo-vaizdinio, bet tokios suvokties permąstymo: kaip, kokiais būdais vienas ar kitas vaizdinys buvo sukurtas.

Galima teigti, kad paskutinysis Ivaškevičiaus romanas *Žali* atitinka Hutcheon siūlomą istorinės praeities

pasakojimo būdą, kuriam būdingas suvokimas, kad istorinė savimonė, kaip ir fikcija, yra žmogaus sukurti vaizdiniai. Klausimas – kaip ir iš ko jie sudaryti. Istoriografinė metafikcija įtraukia tris pagrindinius diskurso lygmenis: istorinį, literatūrinį ir teorinį. Todėl teiginys kad postmodernizmas savo esme antiistoriškas – dvilypė tiesa. Postmoderni fikcija glaudžiai susijusi su istorija, nes postuluoja tai, kad ne tik istorija yra modeliuojama kaip fikcija, atsirenkant tik tam tikrus, istorijai reikšmingus praeities elementus, bet ir kiekviena literatūrinė fikcija – istoriškai angažuota literatūrinių kanonų, socialinio, ideologinio, kultūrinio diskursų. Jūratė Sprindytė pažymi, kad „Lietuvoje jaučiamas tikras atminties problematikos bumas, ryšio su praeitimi ir istorijos alkis, sąlygojęs autobiografinės, memuarinės prozos suklestėjimą" (13, p. 39). Ivaškevičiaus kūryba, kurios tematika išskirtinai remiasi Lietuvos istorija, kaip tik ir siūlo ryšį, grindžiamą klausimais, ir vienas iš jų, anot S. Parulskio, „kaip elgtis su savo istorinėmis, dažniausiai tragiškomis, asmenybėmis, kad jos nebūtų panašios į paauksuotas mumijas, bet ir nevirstų puskvaišėmis karikatūromis?" (11, p. 9). Istoriografinė metafikcija nekuria istorijos – pasakojimo, nors istorinis diskursas yra jos medžiaga. Tai greičiau istorinio turinio, kaip, sukonstruotos realybės, apmąstymas, reikšmę įgyjantis klausimu *kaip?* Postmodernistinis literatūros ir istorijos rašymas moko, kad ir istorija, ir literatūra yra diskursai, kurie steigia signifikacijos sistemas, leidžiančias nujausti praeitį. Kitaip tariant, reikšmę ir formą kuria ne įvykiai, bet sistemos, kurios praeities „įvykius" perkelia į dabartines istorinių „faktų" traktuotes. Tai nereiškia „tiesos"

atsisakymų, o pripažinimų, kad reikšmė yra sukonstruota (5, p. 89). Konstruktui suvokti reiktų prisiminti Nietzsche's istorinės sampratos teoriją, kuri siūlo metaforinį istorinio mąstymo tašką – grįžimą į vaizdijančią sąmonę.[1] Postmoderni sąmonė atsiveria vaizduotei – diskursyviai veiklai, išnaudojančiai savo pačios darinius – konvencionalias formas, stereotipinius vaizdinius, neginčytinas tiesas, kuriomis išdrįstama suabejoti.

Kokios konvencionalios formos naudojamos ir išnaudojamos Ivaškevičiaus romane *Žali*? Kaip galima apibrėžti fikcijos ir istorijos santykį? Kaip konstruojama subjekto sąmonė ir laikas romane ir kokį vaidmenį čia atlieka pasakotojas?

---

1 Yra įvairiausių būdų, kaip galima suvokti kultūrinį diskursą, virtusį praeitimi. Nietzsche išskiria tris tokio suvokimo būdus: monumentaliąją, antikvarinę ir kritinę istorijas, kurių nė viena negali būti dominuojanti, nes „Monumentalioji istorija, studijuojama kaip pasakojimas apie didžius žmones" arba pasakojimas apie didžiąją praeitį, kuri gali būti priešpriešinama dabarčiai kaip sektinas pavyzdys. Jos tikslas – romantizuoti. Antikvarinė istorija garbina viską, kas sena, lyg tai turėtų būti jau savaime vertinga. Kritinė istorija atsiranda pastūmėta impulso „nutraukti visus ryšius su praeitimi", todėl esminis jos trūkumas – siekis suidealinti dabartį. Nietzsche siūlo išeitį – istoriją kaip metaforą, kaip meno formą. Iš esmės jis siūlo grįžti į mitą kaip vaizdijančią sąmonę (H. White, *Metaistorija. Istorinė vaizduotė XIX a. Europoje*. Iš anglų k. vertė H. Beresnevičiūtė, G. Lindžiuvienė. Vilnius, Baltos lankos, 2003, 405–413).

Laiko ir sąmonės konstrukcija. Istorinis, teorinis diskursai

Romano *Žali* dvilypė siužetinė linija išsitenka vienos paros ribose. Jono Žemaičio, kurį galima vadinti protagonistu, ir jo bendražygių kelionės vežimu tikslas – išsimaudyti upėje ir pakeliui įvykdyti teisingumą – nušauti tokiu pat vardu ir pavarde žmogų – lietuvį, laikomą išdaviku. Romane veikiančių rusų kareivių kelionės tikslas analogiškas – nušudyti Joną Žemaitį, partizanų vadą. Romano referencinės realijos išdėstomos antagonistiškai – vardas slepia dvi asmenybes ir dvi ideologinio pobūdžio interpretuotes: lietuvių ir rusų. Šios pozicijos išskiriamos, tačiau jų tikslas yra labiau išryškinti romano struktūrą, nei deklaruoti vienos ar kitos pusės tiesas: „M. Ivaškevičiaus skaitytojams nebereikia įrodinėti savaime aiškių, jau vadovėlinių tiesų apie tai, kas tame pokario kare buvo teisus, o kas ne", – teigia kultūrologas Laimantas Jonušys (8, p. 2). Tai ne martirologinis romanas, nes martirologijos pagrindai – romantinės *Weltschmerz* idėjos padiktuotas didžiavimasis savo skausmu ir sielvartu (4, p. 205). Tokios ideologinės koncepcijos analogu galima būtų laikyti Roberto Keturakio romaną *Kulka Dievo širdy*, kuris visuomenei buvo pristatytas beveik tuo pačiu metu kaip ir Ivaškevičiaus *Žali*.

Keturakio romanas – panoraminis, epinio pobūdžio kūrinys, apglėbiantis pokario metus, atskleidžiantis vieno partizano – „Gimnazisto" istoriją, kurios vertybiniai kriterijai – heroizmas, pasiaukojimas dėl savo tautos, artimų žmonių. Tai idealistinis, į pirmą vietą kančią iškeliantis pasakojimas, kaip ir Ivaškevičiaus romanas, prasilen-

kiantis su istorine tiesa, bet atitinkantis tam tikrą ideologiją. Abu romanai yra literatūrinės fikcijos. Šioje analizėje jie vienas kitam svarbūs tik kaip kontekstas, romanai nelyginti nei ideologiniu, nei literatūriniu aspektais, todėl kad tai skirtingos vertės kūriniai. Kita vertus, ideologinis Ivaškevičiaus romano pobūdis reikšmingas, bet ne tautiniu, istoriniu požiūriu. Dar vienas šios analizės tikslų – išsiaiškinti, kokią ideologiją žymi postmodernistinis Ivaškevičiaus romanas *Žali*, nes, anot Hutcheon, postmodernizmas yra ne vien tik radikali retorika apie lūžį, bet savo esme istoriškai angažuotas, didaktiškas kultūrinis būvis (5, p. 52).

Vertėtų atkreipti dėmesį ir į romano skyrių antraštes: „Iš Vasilijaus Sinycino apklausos", „Iš Afanasijaus Dušanskio apklausos", „Iš Marjos Golubkovos laiško", „Iš laiško pulkininkui Lebedevui", „Iš Jono Žemaičio apklausos". Apklausos – tai, kas buvo dokumentuojama, kas virto tekstais, kurių tiesa – reliatyvus dalykas, žinant, kaip sovietinis apklausų mechanizmas vykdavo. Reiktų pabrėžti, kad tie skyriai, pavadinti apklausomis, laiškais, pasakoja iš rusų pozicijos, o skyriai žymimi numeriais – jau Jono Žemaičio požiūrio taškas. Gretintina perskyra į vieną lygmenį sieja abi pozicijas ir klausia, ar lygiavertė tiesa – atmintis ir užfiksuoti įvykiai? Koks vaidmuo čia tenka vaizduotei, kaip konstruojančiai veikai? Istorija iš praeities, kurios vieninteliai rodikliai, *kad taip galėjo būti*, yra tekstinis archyvas – dokumentai, jau interpretuoti ir diskursyvūs. Jonas Žemaitis taip pat apklausiamas, tačiau ne sovietinio režimo dalyvių, ir apklausiamas romano epiloge, kankinamas „išmone", taip sugriaunant visą romane

sukurtą realybę. Romaną taip pat galima traktuoti kaip savotišką „apklausą", kur vaizduotės veikimo laukas, įgyjantis platesnio pobūdžio reikšmę, kuriamą šių dienų istorinės, kultūrinės refleksijos, žymi, kad istorinė „tiesa" priklauso nuo aibės įsivaizduotinų faktorių, kuriančių tapatybės reikmę: „Jei žmogus iš mūsų laiko paklaustų, kur mes dabar važiuojame, tai mes važiuojame maudytis upėje. Jei klausiantis ateitų iš ateities ir sakytų: „Jūs tie vadinami partizanai?" – „tarkim", – sakytume jam. „Tai man čia reikia užpildyti, – parodytų popierius. – Kur ir ko jūs važiuojate?" (1, p. 103). Ivaškevičiaus romanas *Žali* siekia ne tik atrasti, bet ir pasižiūrėti į pamatinius, vienas nuo kito neatskiriamus vaizdinius – sąmonę ir laiką, kaip į konstruktus, fikcijas. Ir tai turi būti suprantama kaip siekis, kaip nuolatinė apklausa. Nes praeitį paversti pasakojimu, reiškia ją priimti ir suprasti kaip tiesą. Ivaškevičiaus romanas tiesos nesiūlo, jis klausia. Šis klausimas neretai apibrėžiamas sintaksinėmis konstrukcijomis su tariamąją nuosaka: „Jei kas paklaustų...", „Jei žmogus atėjęs iš ateities...", „Jei kartais tektų...", dažnas pasikartojantis žodis – „įsivaizduokite" – tiesioginė nuoroda į romano fikciškumą ir literatūriškumą bei į praeitį, kaip įvykių galimybę, o ne tvirtinamą steigtį.

Romano pasakojimo veiksmas fokusuojamas ne iš vieno atskaitos taško. Iš savo pozicijų kalba įvairūs veikėjai – Jonas Žemaitis ir jo bendražygiai: Juozas Kasperavičius, Palubeckas, Pieninė; rusų kareiviai: Sinycinas, Dušanskis, tardytoja Marja Golubkova. Iš pirmo žvilgsnio tokia romano struktūra gali būti artima modernistinei koncepcijai. Tam tarnauja įvairios modernizmo epochoje

iškeltos pasakojimo formos – vidinis monologas, sąmonės srautas. Ivaškevičiaus romane atskiros veikėjų pozicijos išsiskleidžia atminties vaizdiniais.[2] Kiekvienas iš jų grįžta į savo praeitį ir ją apmąsto. Atminties raiška, artima modernistinio romano rašymo principams ir teorijoms, iškeliančioms žmogų kaip laikiną būtybę, gyvenančią praeities, dabarties, ateities vaizdiniais ir čia ieškančią savojo tapatumo, Ivaškevičiaus romane kuria laiko ir savasties iliuziją. Todėl išsiskleidžianti autorefleksija – dvilypė. Ji metafikciškai atkuria tai, kas žymima, apima reikšmės darymo būdus ir tuo pačiu neleidžia išnykti pačiam referentui (5, p. 151). Antra, tai ir santykio ieškojimas su skaitytoju, kuris kviečiamas apmąstyti viešai deklaruojamas istorines tiesas ne kaip melagingas, o kaip sąlygotas ideologinio, istorinio, kultūrinio diskurso (5, p.150). Kvietimas apmąstyti tam tikras steigtis turi būti grindžiamas pačiu kūriniu kaip konstrukcija, į kurią įeina minėti diskurso lygmenys. Pasak Hutcheon, reikšmę slepia arba žodis, arba struktūra. Todėl reiktų išsiaiškinti, kaip kuriama Ivaškevičiaus romano *Žali* postmoderni istorijos fikcija.

Ką galima laikyti istoriniais faktais romane? Jonas Žemaitis, Juozas Kasperavičius, Dušanskis, Sinycinas – istorinės asmenybės, kurių veikla pokario Lietuvoje – istoriniai faktai.

Anot vokiečių fenomenologo ir literatūros tyrinėtojo Volfgango Iserio, meninis tekstas susiformuoja iš triados: realumo, fiktyvumo ir įsivaizdavimo. Fiktyvumą galima

---

2 Sigitas Parulskis tai yra įvardijęs atminties technika. Žr. S. Parulskis, „Knyga kenotafas". *Šiaurės Atėnai*. 2002 rugsėjo 28.

suprasti kaip realybę su „tarsi" ženklu. Kiekvienas meninės prigimties kūrinys yra taip suvokiamas, ir toks suvokimas brėžia ribą tarp realybės ir apgaulės. Fikcija, yra ir ribos peržengimas, ir riba, atsirandanti iš kito sufikcinimo veiksmo, kuris remiasi tam tikra „realybės" elementų atranka ir išreiškia teksto intencionalumą: „Atranka įtraukia į tekstą užtekstines realijas, pasirinktus elementus paverčia vienas kito kontekstais ir pateikia juos stebėti greta tų elementų, kuriuos atmetė" (7, p. 19). Fikcija, atsirinkdama tam tikrus realybės elementus, įformina vaizduotę, kuria jai erdvę išsiskleisti. Ivaškevičiaus romano fikciniai dariniai – istoriniai faktai – yra nuorodos į pokario laikotarpio referencines visumas, kur vaizduotės veika pasireiškia atminties pasakojimo technika, kuriančia savą referenciją: „...ką daugiausiai galima keisti – tai atmintį. Praeities neįmanoma" (1, p. 322). Ryški, per visą romaną einanti metafora – Jonas Žemaitis savo istoriją pasakoja iš kapo, kuri asociatyviai skaidoma, kuria praeities iliuziją ir klausia, kaip, kokiais būdais galima žinoti, kas iš tikrųjų įvyko. Romanas pradedamas taip: „ įsivaizduokite mišką, kuriame, atrodytų, nieko nėra..." (1, p. 10), o Jonas Žemaitis pažymi: „Jei kartais man tektų būti negyvam, norėčiau ilsėtis svetima pavarde sename apkritusiame lapais kape, praeito šimtmečio kapinaitėse" (1, p. 170). Žeminė, bunkeris, kur įsikūrė partizanai, ir Jono Žemaičio pasakojimas iš kapo – nuoroda į vaizduotės pasaulį, besireiškiantį mirties aliuzija. Pasak Baudrillardo, tikroji mirtis ir yra vaizduotė (3, p. 245). Jei mūsų pasaulis tik praeities vaizdinių, atsiminimų, dabarties ir ateities vizijų, simuliakrų, sapnų pasaulis –

vaizduotės veikos turinys, tai mes iš tikrųjų gyvename nebūtyje.

Istorija siūlo faktus – interpretuotus, diskursyvius, tekstualius. Bet ar juos galima vadinti patirtimi? Ką gali papasakoti istorija, kai praeities įvykiai, užfiksuoti dokumentuose reiškiasi kaip Derrida pėdsakas, kaip signifikantas. Referenciją, kuri nurodoma, užpildo vaizduotės veikla, besireiškianti kaip modeliuojama atmintis. Todėl, galima sakyti, istorikas ir rašytojas, kurdami istoriją, eina tuo pačiu keliu.

Istorinės datos, įvykio laikas romane, tiksliai įvardijamos (ir kituose autoriaus kūriniuose tuo žaidžiama). Jau pirmajame skyriuje pažymima: „Šiandien sekmadienis, rugpjūčio dvidešimt pirma" (1, p. 13), – stengiamasi kurti aliuzijas į istorinį laiką patvirtinantį pasakojimą, kuris kartu būtų ir nuoroda į tam tikrus istorinio romano rašymo konvencinius principus. Istorinio laiko ženklai į romano referencinę visumą įtraukiami tik kaip signifikantai, žymintieji: „1951 rugpjūčio 21 d.", vardai: Bartkus, Kasperavičius, Elena, Sinycinas, Dušanskis, Lebedevas, pavadinimas „Rumpleris C vienas". Todėl romane nurodomas istorinis partizaninio karo laikas – ne reprezentuojamas laikas, o naratyvinės laiko konstrukcijos, kurios tarnauja kaip vienas iš būdų kurti fikcinę realybę, išsiskleidžiančią į atskiras atminties monadas, jungiamas asociatyviais vaizdiniais. Pats laikas romane netenka savo tęstinumo. Pasakojimas, projektuojamas į Jono Žemaičio praeitį, pasakojamas iš pirmo asmens pozicijos, kaitaliojant esamąjį ir būtąjį laikus, vienas siužetas dažnai keičiamas kitu, kurių sąsaja – asociatyvi jungtis, metaforiškas pakar-

tojimas. Romane atminties refleksija statiška, dominuojanti, kurianti ne veiksmą, o grįžimo motyvą. Jų būtų galima nusakyti kaip savotišką vaizdinių tinklą (vaizduotės veika), apibrėžiančią kiekvieno veikėjo santykį su romane vaizduojama situacija. Tai atskleistų ir meškos metafora, pirmiausia iškylanti kaip Vasilijaus Sinycino vaikystės vaizdinys: „Manęs vaikystėje klausdavo: „Vasilijau, pilkas žvėris, strikinėja, ilgos ausys, bailus..." „Kiškis", – pakeldavau ranką. „Ne, zuikis. O didelis, šleivas, gauruotas?" „Lokys arba meška", – atsakydavau žaibiškai" (1, p. 46). Vėliau toks vaizdinys Vasilijui Sinycinui įgyja apsisprendimo svarbą: „ – Marja Petrovna, didelis, šleivas, gauruotas – kas, jūsų nuomone? – Sinycinas, – ištarė ji. – Neteisingas atsakymas. Kiškis arba lokys" (1, p. 99). Tokia raiška žymi, kad reikšmė yra sukuriama ir priklauso nuo konteksto. Pirminės signifikacijos sistemos nėra. Reikšmė kaip konstrukcija iškyla ir pritaikant literatūriniam vaizdavimui kinematografines priemones – vienas vaizdinys fokusuojamas iš kelių centrų:

> Tai buvo mėlynas namas, du kartus per metus man ten atvesdavo sūnų. Jį augino tokia ponia. Jie ateidavo iš toli. Aplink tą namą nieko daugiau nebuvo, jeigu žvelgtum siaurai. [...] Žvelgiant plačiai, tai buvo didelis rutulys. Jo kaimynystėje – mažas. Šis buvo visai negyvenamas. Pažiūrėjus iš jo į Žemę tas mėlynas namas vargu ar gerai būtų matomas. Bet garsas turėjo pasiekti: „Vaikas dabar turės tėvą". Tai ištarė Stasė, kartoninio veido moteris. [...] Žvelgiant siaurai, aplink mėlyną namą nieko nebuvo. Niekas niekada daugiau ir nebuvo atėjęs, kad sušuktų čia: „Mėlynai!" Vėliau tą namą išardė, ir kur jis dabar – negirdėjau" (1, p. 65–70).

Santykis su romane vaizduojama realybe kuriamas ir aplinkos objektams suteikiant subjekto savybes. Situacija, nusakanti Vasilijaus Sinycino ir Marjos Golubkovos konfliktą, išreiškiama taip: „Mačiau tą nuostabų namą, kurio tarpduryje ji stovėjo. [...] Aš tarsi atsiprašinėjau to namo už tai, kad Marja Petrovna daugiau taip stovėt negalės. Ruošiau jai geresnę vietą. *Namas suinkštė. Viduje tebevyko kvota* (1, p. 41; kurs. mano – I.V.).

Gali susidaryti įspūdis, kad partizaninis pasipriešinimas romane vaizduojamas taip, lyg vyktų iš inercijos. Veiksmo ir įvykių laikas keičiamas išsiskleidžiančia refleksija. Jonas Žemaitis, kaip protagonistas, neįprasmina to, ko iš jo tikimasi. Tai ne ideologinis personažas, kuris turėtų postuluoti tam tikras tiesas – patriotinę kančią, atsidavimą, tautiškumo siekius, kovą, pilietines, etines, moralines normas. Jo karas romane – žeminė, kurioje reikia gyventi: „Ką mes ten veikėme? Gyvenome. O į viršų išlįsdavom, kad pasitikrintume, ar tikrai" (1, p. 10). Vaizdiniai romane, iškylantys kaip Jono Žemaičio praeities momentai, kuria atminties nuotrupas, kurios poetiniu principu jungiasi į atskiras žmogaus egzistenciją apibrėžiančias temas: meilė, giminystės ryšiai, įsipareigojimas, pasirinkimas, draugystė, išdavystė, laisvė gyventi, laisvė turėti savo namus. Veikėjai romane ne kovoja už tai, bet grįžta į tai. Kiekvienas personažas kuriamas ne veiksmo – laikiškumo (priežastis, pasekmė) pagrindu, bet atminties vaizdiniais. Asociatyvus metaforiškas junglumas, kuris galėtų būti artimas prustiškojo laiko nevalingos atminties koncepcijai, kai tam tikra dabarties detalė sugeba pažadinti praeityje išgyventą patirtį, jausmus,

įvykius, taip kurdama žmogiškąją esatį, siekiančią susitapatinti, atrasti save, šiame romane reiškiasi ir kaip teksto konstravimo modelis, griaunantis įprastą laikinį susitapatinimą[3]. Jono Žemaičio gyvenimas koncentruojasi ties vaikystės pasauliu, namais, mokslo metais. Šiuos motyvus su „dabartimi" – pasakojimo veiksmu, kelione vežimu, jungia viena, per visą romaną einanti centrinė metafora – pieno vaizdinys.

Moteriškumo, meilės, išdavystės aspektu per pienotekėjimo-vandens metaforą siejamos trys partizanų vado moterys – ryšininkė ir bendražygė Pieninė (pasakojamo veiksmo dabartis), Prancūzijoje, Fontenblo sutikta kirpėja Natalija (mokslo metai) bei sesuo-mylimoji-žmona Elena (vaikystės, namų pasaulis). Pieninės ir Fontenblo sutiktos Natalijos asociatyvus panašumas reiškiamas literatūrine forma, kuriai būdingas dialogas ir žaidybinė semantika:

> Fontenblo 1938-aisiais pažinojau kitą Pieninę, Nataliją, kirpdavausi pas ją.
>
> – Kerpatės pas mane jau metai, Žemaiti, – sakydavo ji. – Ar tai ką nors reiškia?
>
> – Dar vis ne.
>
> – Tą patį ji sakydavo mūsų artilerijos istorijos dėstytojui. Dažnai sutapdavo, kad kirpdavausi po jo. [...]

---

3 Pasak Hutcheon, pasakojimo žanras – romanas – postmodernizmo epochoje tampa centrine mūšio vieta (5, p. 179). Visų pirma dėl savo prigimtinės savybės, postmodernistinio pliuralizmo naudojamos ir išnaudojamos – į raiškos procesą įtraukti kitus žanrus, kurie tampa struktūrinių manipuliacijų lauku. Be to, postmodernistinis romanas naudoja ir išnaudoja visus tokios pasakojimo formos konvencinius principus, būdingus vienai ar kitai kultūrinei epochai – realizmui, romantizmui, švietimui, simbolizmui ir kitoms.

Ji buvo Pieninė, tik dar naivi ir jaunesnė. Ir subtilesnė, nes gyveno Prancūzijoje ir neprisiminė karo (1, p. 18).

Šias dvi moteris taip pat sieja patirtinė Jono Žemaičio refleksija, iškylanti upės leitmotyvu (dabartis ir praeitis romane dažnai gretinamos per laiko-vandens-tekėjimo aspektą): „Kartais man atrodo, kad Pieninė apie karą nusimano ne ką daugiau nei kirpėja Natalija. Ji nuolat elgiasi taip, lyg sėdėtų prie Senos 1938-ųjų rugsėjį. Arba 1950-ųjų rugpjūtį. Prie Senos dabar vėl ramu" (3, p.64).

Pieninė ir partizanų vado žmona Elena siejamos moteriškumo, motinystės temomis. Jonas Žemaitis vaikystėje saugo žuvusios Elenos motinos krūtis – vaizdą, matytą pirtyje, ir priežastį, dėl kurios moteris buvo nužudyta. Elena romane kartais įvardijama kaip pieno sesuo.

Moteriškumo, erotikos elementus, motinystę įreikšminantys motyvai atskleidžia ir tai, kas susiję su mirtimi – karo kasdienybe. Pieninės prototipas romane gal kiek hiperbolizuotai ir ironiškai išreiškia moters vaizdinį – ypač didelės krūtys, daugybė nuo įvairių tautybių vyrų pagimdytų vaikų, tačiau kartu tai iškyla ir kaip nevilties forma: besilaukianti moteris, moters pilvas tampa ir mirties metafora, gretinama su kapo kauburiu. Gimimo ir mirties ratas – natūralus procesas – romane metaforiškai virsta moters ambivalentiškumu, motinystės paradoksu: „Kai Klausas man pasakė, kur jo dalinį permeta, – sako Pieninė. – Aš jam pilvą daviau paliesti. Matai, sakau, kokį kauburį čia supylei, tai eik ir kad man darže tokį patį supiltum. [...] – dabar jau ten trys tokie kauburiai. Anksčiau ten vaikus vedžiodavau. Čia, sakau, Klausai taviškis guli, čia, Simona ir Simai, jūsiškis šitą supylė..."

(1, p. 174). Kaip jau buvo minėta, partizanų žeminė romane irgi kartais traktuojama kaip kapas. Iš kapo – vaizduotės pasaulio – sąlygiškai savo istoriją pasakoja Jonas Žemaitis.

Kaip kontrastas hiperbolizuotam išoriškam Pieninės moteriškumui, neviltis romane reiškiasi dar vienos moters prototipu – tardytoja Marja Golubkova. Laikas jai tarsi sustoja ties pilnametystės riba ir skirstomas į tris etapus: kada moteris gali tapti moterimi, kas ji prieš karą, karo metu ir po karo. Natūralūs žmogaus socialinės ir prigimtinės raidos procesai nutraukiami ir formuojami nauji. Moteris, bent jau išoriškai (kareiviška uniforma) ir socialiai, elgesiu (agresija, pyktis, valdžios troškimas), turi identifikuotis su vyru.

Moters pravardė „Pieninė", kaip tiesioginė asociacija, Jonui Žemaičiui siejasi su namų pasauliu – vaikyste, tėvu pienininku, jo išlaikoma pienine, grafu, kurio pomėgis sėdėti prie jūros ir klausytis orkestro, Jonui Žemaičiui visada primena pirmąjį vaikystėje išgyventą grėsmės jausmą – karo pradžią ir atskrendantį žvalgybinį lėktuvą „Rumpleris C vienas". Tai kartu ir Juozo Kasperavičiaus vaikystėje regėtas vaizdas, karo metais virsiantis jo lemtingu pasirinkimu.

Trečiasis asmuo kaip tapatumo poreikis

Partizanų vado istorija, kaip atminties sklaida, reiškiasi asociatyviu vaizdinių junglumu, kuris beveik analogišku panašumo principu sieja atskiras Jono Žemaičio patirtis, išgyvenimus, laiką, žmones. Atmintis šiame romane, kaip ir sapnas *Istorijoje nuo debesies*, nėra literatūrinė pasakojimo forma, pavaldi laikiniams priežasties

ir pasekmės ryšiams. Per ją reiškiasi vaizduotės ir fikcijos santykis bei veikla, romano atskirus referencinius elementus jungianti, kombinuojanti ir skaidanti asociatyvaus pakartojimo principu. Per ją ir kiti romano veikėjai įgyja neišraiškius savosios tapatybės bruožus.

Dažnas romano veikėjas save mato tarsi iš šalies. Vasilijus Sinycinas taip save identifikuoja:

> Man kartais priekaištaujama, kad kalbu ne tuo asmeniu. Pavyzdžiui, sakau: Vasilijus Sinycinas yra sibirietis. Iš Omsko srities. Jie klausia, kodėl trečiu asmeniu? Bet tai nėra „trečiu asmeniu". Tai pirmas asmuo, kuris žino, kad „Vasilijus Sinycinas, sibirietis, iš Omsko srities" bus įrašyta prie brūkšniais pažymėtų žodžių: Vardas, Pavardė, Tautybė, Gyvenamoji vieta. Čia tarsi pirmo asmens variantas, skirtas įvairiai buhalterijai. Tai joks ne trečias asmuo (1, p. 31).

Faulkneris savo kūrybinį principą yra apibūdinęs taip: „Galiu manipuliuoti šiais žmonėmis kaip Dievas – ne tik erdvėje, bet ir laike. Tai, kad aš, bent jau mano nuomone, sėkmingai manipuliavau savo personažais laiko atžvilgiu, bent jau man įrodo mano paties teoriją, kad laikas yra skystas būvis, kuris neegzistuoja niekur kitur, išskyrus momentinius atskirų žmonių įsikūnijimus" (9, p. 5). Reiktų atkreipti dėmesį į paskutinį rašytojo teiginį, kuris galėtų būti siejamas su savita Ivaškevičiaus manipuliacija laiku romane *Žali*, apibrėžiančia žmogaus tapatybės traktuotę kaip absurdo logiką arba suskaidytą sąmonę. „Iš Vasilijaus Sinycino apklausos": „Aš vis tvirtinu ir manau, kad tikrasis žmogaus tėvas ir motina – toli gražu ne tas tėvas ir motina, kurį nuo vaikystės pažįstam. Tikrasis tėvas ir motina yra diena, valanda, akimirka, kada šį

žmogų pradėjo. Nes kitą akimirką jau būtų pradėtas kitas žmogus, kuris gal lygiai taip pat sutiktų kare Afanasijų, ištrauktų iš žemės Žemaitį... (1, p. 40). Laikas – tai ir matymo prizmė, požiūrio taškas, skaldantis asmenybę, neleidžiantis susitapatinti su savimi.

Ivaškevičiaus personažų suskaidyta sąmonė save reflektuoja iš įvairių taškų: tuo pačiu metu pasakojimas vystomas ir esamuoju, ir būtuoju, ir būsimuoju laiku, taip kuriant pačio laiko fikciškumą, neapibrėžtumą bei vidinės fokusuotės raišką:

> Mano regimoji atmintis prisiminė, kad *tovarišč komandir* tokių, kaip dabar, kvailysčių nekrėtė, kiek jį pažįstu. Bet aš to nenorėjau žinoti. Mes lyg išsiskyrėm: regimoji atmintis ir aš. Be to, regimoji negalėjo prisiminti ir manęs, plėšiančio ką nors iš Vasilijaus Sinycino rankų, ką jau kalbėt apie ginklą. Tad ir čia mūsų požiūriai nesutapo, galima sakyti, į esminius dalykus. Lyg ir pasiunčiau jį velniop, paskui tarsi ir susitaikėm, bet buvusio ryšio nebeliko (1, p. 120).

Tai žymi, kad tapatumas, individualumas romane yra apibrėžiamas ne vienu centruotu vaizdiniu. Tai ne modernistinė vieno subjekto laikysena viso pasaulio atžvilgiu, reprezentuojanti subjektyvumą, pretenduojantį į išskirtinumą, originalumą ir aiškiai nusakomą poziciją – *Aš*. „Signifikantas kalba, ne tik suteikia subjektui raišką, bet ir žymi subjekto nesutapimą su pačiu savimi" (15, p. 34). Tai reikštų, kad praeitis gali būti įvardijama ir įsivaizduojama tik kaip „trečiasis asmuo" – jis, ji, jie. Suvokimas ir identifikavimasis reikalauja atstumo. Apie trečius asmenis: Joną Žemaitį, Juozą Kasperavičių, Vasilijų Sinyciną, Afanasijų Dušanskį ir kitus, postmoderni fikcija klausia taip: „ką bendro turi vardai romane su istorijos

vardais?" (5, p.152). Bendra tai, kad ir vieni, ir kiti reiškiasi kaip nežinomybė, kaip identifikacijos duomenys – signifikantai su nuoroda, kurie negali pasakyti, kaip buvo, kokie žmonės gyveno: „Kas jų pasuose įrašyta – gyvenime nebūtinai... O jei ir gyvenime – tai rodyklė nebūtinai" (1, p.48). Vardai žymi tik faktą, kad tokių žmonių būta, bet ne įvykį. Ivaškevičiaus novelėje „Pakelės namų šeimininkė" vardai metaforiškai siejami su antkapiais, mirties pasauliu, kuris ir čia žymi sferą, apibrėžiamą įsivaizduojamybe: „Vien kapelius išstenės gimdyvės. Ir bus tik vardai, tik vienas užrašas: metai, mėnuo ir diena, kai tarpkoju nuriedėjo akmuo. Vien šitaip lįs lauk vaikai, kai aukštai į šalis įsukta išskraidys po pasaulį jo motina. [...] Ir juodai išrašys vardus: Romas Grybas, Balys Bukelis, Germanas Baltaduonis. Ir tai bus svarbiausia, nes nieko daugiau nebus. Tiems vardams tai ir bus svarbiausia" (2, p. 247). Ivaškevičius neatsitiktinai romane pasirenka tarsi tarpinę liniją tarp dviejų pozicijų – rusų ir lietuvių – kitų prototipų Jono Žemaičio vardu. Ir pasirenka ne siekdamas ideologinio supriešinimo, bet norėdamas parodyti, kad vardas, kaip ir istorinės datos romane, yra žymintieji, žymintys įsivaizduotiną referenciją. Reikšmė yra sukuriama ideologinio, istorinio, kultūrinio konteksto.

> Jei į koją jums įsprausčiau šukas, – sako man dabar Pieninė, kai važiuojam lauku. – Pasiektumėt šukomis plaukus?
>
> – Retas šunsnukis, – dar tarė tuomet, kai sugrįžo patvirtint žinią. – Tas Jonas Žemaitis, bet žmonės nustojo jus painioti.
>
> – Aš galėčiau, – sako dabar ir šypsosi. – Bet man viskas viduj ten perplyštų. Prairtų per visą kūną....

– Jūs pats turbūt negalėtumėt, – abejojo tada. Tas jo vardas ir pavardė...[...]

– Įdomus sutapimas, – pasakiau jam prieš dvylika metų. – Teko kelis girdėti, tarp jų gal buvot ir tamsta, bet pažintis neteko. Jonas Žemaitis.

Jis kažką numykė. Tik paskui supratau, jis pasakė: „Jonas Žemaitis". Jis tai pasakė savaip. Buvo trisdešimt aštuntųjų sausis, buvau nevedęs, lijo, sieloje buvo tuščia, bet priėjau tik todėl, kad jis buvo Jonas Žemaitis.

– Motinos pensija, – pamojavo prieš mane litais. – Prasti reikalai su stuburu.

Paklausiau, kuo ji vardu.

– Anelė. Ir jūsų?

– Ne, – atsakiau. – Ne Anelė, – ir pridėjau: – Kariavot? Nes mačiau tą baisingą randą po dešine jo ausimi.

– Turite tokį pat? – paklausė ir jis manęs.

– Turiu, – atsakiau. – Tik ant kojos. Ir ne randas, o apgamas. Pilkas, apaugęs plaukais. Tik tokia ypatinga žymė. (1, p. 29)

Tapatumo siekis ir įvardijamas klausimu, stengiantis atsiroboti nuo pirminio vaizdinio ir suabejoti, o kodėl jis toks? Atsiriboti – reiškia žiūrėti į jį kaip į darinį, fikciją. Atsiriboti – taip pat reiškia kurti analogiškas fikcijas pirminiam vaizdiniui. Sufikcinimo veiksmas reiškiasi dubliavimu. Jonas Žemaitis – partizanų vadas, romane dubliuojamas su savo priešingybe – Jonu Žemaičiu, išdaviku. Ir Jonas Žemaitis, partizanų vadas, ir Jonas Žemaitis, išdavikas, – išduoda. Išdavystė romane neskirstoma į ideologines kategorijas. Nesvarstoma, kodėl išduodama. Išdavystė įgyja bendražmogišką lygmenį, etinėms normoms prieštaraujančią patirtį, romane traktuojamą kaip žiūrėjimą į save iš šalies, nesusitapatinimą: „toks jausmas, tarsi čia būtų kieno kito – ne tavo kūnas. Toks matymas savęs iš šalies..." (1, p. 213). Tapatumas romane kuriamas kaip

daugialypė galimybė, priklausanti laiko-akimirkos egzistencijai, fokusuojama iš kelių požiūrio taškų: kaip tu pats save matai, kaip įsivaizduoji, kad matai, kaip tave mato kiti ir įsivaizduoja, koks tavųjų vaizdinių santykis su kito vaizdinių apibrėžiama tapatybe. Tai nuolat kintantis vaizdinys, formuojamas socialinės, kultūrinės, ideologinės terpės.

Modernizmas suvokė kalbos ir sąmonės vienybę. Fokusuotė, kaip literatūrinė priemonė, keičia savo funkciją ir yra pritaikoma ne kaip būdas reprezentuoti atskirą subjekto ir aplinkos santykį, bet atvirkščiai – vidinė fokusuotė žymi subjekto sąmonės susiskaldymą ir nesugebėjimą susitapatinti su aplinka. Romane, vaizduojančiame partizaninio karo laikotarpį, tai neįmanoma, nes ir lietuvių, ir rusų pozicija svetima savojo pasaulio steigčiai, apibrėžiamai namais, šeima, saugumu, įgyti arba įsigyjami dalykai, kurie yra apsprendžiantys žmogiškosios prigimties siekį – atrasti tuos pamatinius vaizdinius, kurie taptų savastimi. Atminties raiška romane nereprezentuoja pasakojimo, o greičiau tarnauja kaip modelis, struktūruojantis reikšmę – laiko ir subjekto referenciją. Jų raiška artima romano *Istorija nuo debesies* sapno raiškai, nes žmogaus savastis konstruojama atskirų vaizdinių junglumu, kurio reikšmė iškyla kaip metaforinis metoniminis tinklas, sąlygotas praeities, dabarties, ateities diskursų, besireiškiančių kaip įsivaizduojamybė. Postmodernusis *Aš* – dvilypis, trilypis vaizdinys, formuojamas naratyvinių konstrukcijų, žmogaus tapatybę išskaidančių į aplinkybių apibrėžtis ir laiko sintaksę. Postmoderni fikcija steigia, diferencijuoja ir išsklaido naratyvo balsus, neleidžiančius

apibrėžti centrinės visumos. Tai žymi, kad žmogaus sąmonė, laikas yra savotiška tapatumo vaizdinių dėlionė, neleidžianti susikurti visumos. Ji – kūrinys, darinys, konstruktas. Tai išreiškia ir tam tikrą ideologiją, užkoduotą Ivaškevičiaus romane *Žali*, kuri reiškiasi abejone ir klausimu, kokiais būdais galima sužinoti praeitį? Faktai – tekstinis archyvas – fiktyvūs ir interpretuoti savo fikcinę prigimtį gali atskleisti tik analogišku principu – pakartojimo principu, ne neigiant ir kuriant binarines priešybes, bet gretinant ir kuriant analogišką vaizdinį. Ivaškevičiaus romanas skyla ne į rusų ir lietuvių opoziciją, bet į dvi analogiškas referencines romano struktūras, kur reikšmė atsiskleidžia panašia subjekto sąmonės–atminties konstrukcija, postuluojančia ne subjektyvią tiesą arba tokių tiesų daugybę, bet tiesą, kuri yra padaroma. Istoriografinei metafikcijai svarbūs parodija ir intertekstualumas. Jie yra tie ženklai, kuriais koduojama visa manipuliuojančio naratoriaus pozicija bei skaitytojo santykis su ja.

Pasakojančio subjekto pozicija: žaidimas, parodija, intertekstualumas

Dažnas literatūros kritikas, kalbėdamas apie Ivaškevičiaus kūrinius, iškelia žaismą, kaip dominuojantį aspektą. Tačiau kiekvienas kūrinys savo esme yra žaidimas. Visgi šių dienų meninis žaidimas išsiskiria tuo, kad tampa itin rafinuotas ir dažnai reiškiasi kaip kūrėjo meistriškumo įrodymas. Tai kelia nemažai sunkumų skaitytojui: jis kviečiamas iš naujo apmąstyti įsivyravusias istorines, ideologines, kultūrines steigtis – stereotipus, sąvokas, mitus, kad jos iš naujo galėtų funkcionuoti. Sąmonė – tiek rašytojo, tiek skaitytojo – diskursyvi, kontekstuali bei sąlygota,

ir skaitytojas jau nebegali pasitikėti vien tik tekstu, nes yra įtraukiamas į diskursyvų literatūrinį žaidimą:

> Vartotojo sąmonė tampa ne ką mažiau svarbi nei kūrėjo. „Aš žinau, kad tu žinai, kad aš žinau", sako rašytojas savo skaitytojui. Aš žinau tavo stereotipus, nes jie yra ir mano, žinau, ką tu vakar girdėjai per žinias, nes ir aš tai girdėjau, žinau, ko tu išmokai mokykloje, nes ir pats šito mokiausi, žinau, ko tave mokė gatvėje – aš mokiausi to paties. Atsiradus šiam bendram žinojimui įdiegiamas jausmas: „aš esu tu". Šito pasiekęs autorius toliau gali skverbtis į skaitytojo sąmonę tarsi kompiuterinis virusas, naikinantis jo stereotipus, pasaulio matymą ir grožio suvokimą. Skaitytojo slaptažodžiai jį įsileidžia kaip savą. Šitaip patekęs virusas muša anksčiau į tą sąmonę prasiskverbusius virusus, kartais net jų pačių ginklais, muša mokyklinius autorius, muša klasikus, žinodamas, kad ir pats vėliau bus ten sumuštas jaunesnių. Kadangi greta estetinės paskirties menas turi kitą: atkurti vertybes, atšviežinti jas ir seniai nuvalkiotai tiesai suteikti naują pavidalą" (6, p. 1).

„Realybė", kurių istoriografinė metafikcija nurodo, pirmiausia yra pačių diskursyvių aktų realybė, pati diskurso veikla *čia ir dabar* bei pati praeitis, virtusi diskursu. Intertekstualumas ir parodija, kurių koegzistencija kūrinyje skatina žaidybinė kūrybos prigimtį, yra kaip tik tie ženklai, atidengiantys „numanomo autoriaus" kaukę, apnuoginantys visa kontroliuojančio ir manipuliuojančio pasakotojo poziciją bei afišuojantys meninį kūrinį kaip įsivaizduojamybę. Kartu jie – formali troškimo panaikinti skaitytojo praeities ir dabarties plyšį manifestacija bei noras perrašyti istoriją naujame kontekste (5, p. 118). Hutcheon tokį troškimą perrašyti istoriją įvardija ne tik kaip istoriografinę metafikciją, bet ir kaip įsivaizduojamą

rekonstrukciją. Naujas kontekstas, arba sąlytis su diskursyvia dabartimi, apie kurią kalba ir Ivaškevičius romane *Žali*, reiškiasi nuorodomis į kultūrinį diskursą. Pirmiausia tai – literatūrinės aliuzijos. Jono Žemaičio ir vaiko pokalbis perteikiamas taip:

> Buvo, vadinasi, įvykis. Nakvojom pas tokius žmones. Pieninė, Bartkus ir aš. Martinaičių, kad nesuklysčiau, sodyboje. Ir toks vaikas man jojo ant kelių.
>
> – O ką tu dar be to moki? – paklausiau nutirpusiom kojom.
>
> – Dainuoti, megzti, kukuoti, – išvardijo viską, ką moka.
>
> – Kuo tu vardu?
>
> – Aš – Marcius.
>
> Buvo keturiasdešimt šešti–septinti metai.
>
> – Tu iš tiesų turbūt Marčius, bet mažas ir dar neištari.
>
> – Aš Marcius ir viską ištariu, – tvirtai man atsakė vaikas.
>
> – O megzti – ne vyrų darbas.
>
> – Bet aš užtai moku eiliuoti.
>
> – Šūdą, tu mažas moki, – atrėžęs nukėliau nuo kelių. – Eiliuoti jis moka... Marčius.
>
> – Moku eiliuoti, – supyko. Marcelijus, o ne Marčius. Dainuoti, megzti, meluoti, paišyti, skalbti, kukuoti, – pavardijo viską, ką moka.
>
> – Kukutis, – atrėžiau tą vaiką stebėdamas. Mes pliekėmės akimis. – Vardinti – dar ne eiliuoti (1, p. 256).

Vienintelė pozicija romane, plėtojanti nuoseklią naraciją būtuoju laiku iš Jono Žemaičio perspektyvos, – skyrius „Elena". Tačiau čia pasakojimas apie būsimą partizanų vado ir jo žmonos Elenos istoriją, savo fiktyvią, įsivaizduotiną, ne reprezentacinę esmę, taip pat reiškiasi intertekstualiomis aliuzijomis, išduodančiomis visa ma-

nipuliuojančio pasakotojo poziciją. Jono Žemaičio nuotaka – Salomėja Bočinskaitė:

> - Tai jūs, vadinasi, ne ta Bačinskaitė, klausinėjo jos Elena.
> - Aš Bočinskaitė, – aiškino Salomėja. – Bo.
> - Bet skaitėt?
> - Vartinėjau. O kaip nepavartysi, kai kone kasdien tavęs klausia, ar tu ne Bačinskaitė (1, p. 255).

Ryškūs ir istoriniai ženklai, išreiškiantys pasakotojo ironišką žvilgsnį į pasirengimą partizaniniam karui, kuris iš ideologinio reikšmingumo perkeliamas į Jono Žemaičio asmenines pozicijas – kovą dėl mylimos moters:

> Kai kitą dieną atvažiavo Kasperavičius, paklausiau, kokias teorines disciplinas jiems išdėstė per pirmąjį pusmetį–. Jis išvardijo.
> – O partizaninį karą? – paklausiau.
> – Tokios iš viso nėra, – nustebo.
> – Partizaninio karo nėra?
> – O kas, tavo galva, jį dėsto?
> – Mums Sierakauskas, – atsakiau. O jums arba ta – Pliaterytė, arba, kaip jis – Kosciuška.
> – Durnius, – atsakė Juozas.
> Tad trisdešimt ketvirtųjų sausio šeštą aš pradėjau partizaninį karą. Šis man yra jau antras (3, p. 245).

Intertekstualumas afišuoja diskursą, sakantį, kad kiekvienas kūrinys yra jau kito kūrinio pradžia ir šaknys, bei atveria kelią parodijai, kuri reiškiasi ir kaip užtekstinės realijos į šių dienų diskursą, žyminčios reprezentuojamąjį laikotarpį kaip fikciją ir vaizdijančios sąmonės darinį. Tai matyti iš palyginimų, kai tam tikros situacijos matyti atskleidžiamos iš šių dienų perspektyvos, kontekstualiai: „Kai sužinojau apie šį įvykį, man tai priminė

gazelių medžioklę. Ir pats Kasperavičius turėjo tuomet jaustis kaip įmitęs plėšrūnas, vienu šuoliu nuo bandos atsiplėšęs sau auką" (1, p. 80; kurs. mano). Įtraukiami net šiuolaikinio žargono elementai, pvz., „kursim „super karį", šiandienos gyvenimo akcentai. Abejotina, ar žmogui, sėdinčiam sovietinio kalėjimo vienutėje, paros kaita galėtų asocijuotis su ateinančių „lankytojų": „...gaiva iš burnos, pažastyse – *dezodorantas*, iš burnos – dar gaiva, o pažastys ėmė jau švinkti, paskui ir pažastys ir burna – grynas mėšlynas" (1, p. 292; kurs. mano). Parodijuojami ir patys romano veikėjai. Tačiau tai ne noras pasišaipyti, bet kritinė distancija, atveriama ironijos, kuri leidžia pažvelgti į nacionalinius vaizdinius kaip į darinius, konstrukcijas.

Ivaškevičiui būdinga kurti kitokį istorinio personažo prototipą tam vaizdiniui, kuris yra sąlygotas istorios bei tautinės ideologijos, į pirmą vietą iškeliančios didvyrį, herojų. Toks vaizdinys kuriamas dubliuojant istorinį vaizdinį, jį sufikcinant. Ir tai yra būdas pasireikšti parodijai, kuri atsiskleidžia kaip kritiškos distancijos pakartojimas, leidžiantis ironiškai pabrėžti skirtumą pačioje panašumų šerdyje (5, p. 26). Jonas Žemaitis dubliuojamas dviem lygmenimis. Per kitą romane pasirodantį veikėją, turintį tokį pat vardą ir pavardę, ir per tai, kokį vaizdinį leidžia susidaryti jo paties pasakojimas. Jonas Žemaitis, beveik kaip karalius Mindaugas, novelėse „Mindaugo sapnas" bei „Lietuva Lietuva", „nuherojinamas" – atsiskleidžia kaip pavargęs, netekčių iškankintas, viltį praradęs žmogus, atsiminimais grįžtantis į savo vaikystės, jaunystės dienas, kai ateitis žadėjo gyvenimo perspektyvą. Vienintelis jo tikslas – kelionė vežimu link jūros – žymi

troškimą atkeršyti savo bendrapavardžiui Jonui Žemaičiui, išdavusiam jo bendražygius. Tai nieko bendro nebeturi su patriotiniais jausmais: kovoti dėl savo tėvynės laisvės, nes kovojančiųjų ir taip jau beveik nebelikę. Simboliškas lietuvių ir rusų klaidžiojimas vežimu, ieškant vieniems kitų, prasilenkiant, kai žemė, kurioje ir dėl kurios kariaujama, yra pernelyg išsiplėtusi į gilumą – požemius, žemines, kapus. Kelionė link jūros, viso romano apoteozė, kada Jonas Žemaitis pagaliau susitinka su savo bendrapavardžiu ir ruošiasi jį nužudyti, įreikšmina neišsipildžiusių tikslų ir nevilties kulminaciją. Gretintina linija romane – Jono Žemaičio dialogai iš kapo, atveriantys reliatyvią vaizduotės, atsiminimų ir beprotystės erdvę bei pačio pasakotojo kūrybos išeitinę prizmę. Partizanų vado vaikystė, kurioje ryškus grafo, mėgusio klausytis prie jūros simfoninio orkestro, vaizdinys, metaforiškai dubliuoja ir visą romano referencinę liniją – istoriją iš kapo, balsą iš praeities, kurio dialogas su grafu, sėdinčiu ant Jono Žemaičio kapo prie jūros,[4] simboliškai įvaizdija ir autoriaus intenciją – atverti kritinę distanciją su praeitimi ir iš naujo permąstyti jos simbolius, kad jie nesireikštų kaip nepajudinamos sąvokos bei stereotipiniai vaizdiniai, suskliaudžiantys refleksiją.

Juozo Kasperavičiaus prototipas romane taip pat atskleidžiamas visai kitais akcentais. Romano pradžioje jis

4 Jūros metafora ryški beveik visoje Ivaškevičiaus kūryboje. Dažniausiai ji *įreikšmina tam tikrą viziją, svajonę, utopiją*, neišsipildžiusią įsivaizduojamybę. Karaliaus Mindaugo kelionė prie jūros novelėje „Mindaugo sapnas" atskleidžia jo Lietuvos viziją; dramoje „Madagaskaras" Kazimieras Pokštas taip pat kviečia tautiečius „atsigręžti į jūrą".

sutinkamas kaip vaikas: „Bevardis snarglius, nepridengtu priekiu ir užpakaliu. Stovėjo palipęs ant jūros išmesto rąsto. Skėsdavo į šalį rankas nelyginant jūros višta, ir smigdavo veidu į balą, kurių čia paliko audra" (1, p. 16). Taip parodijuojant reiškiama aliuzija į Juozo Kasperavičiaus profesiją – aviaciją. Vėliau jis vaizduojamas kaip Jono Žemaičio mokslo draugas, drovus, spontaniškai sprendimus priimantis žmogus. Jo istorinis žygdarbis, kada jis nepaklūsta rusų vadovybės įsakymui ir parskrenda į gimtinę, romane pateikiamas kaip keletas žinomo fakto interpretacijų:

> Kalbama, kad iššokęs iš traukinio, tai yra gryniausia tiesa, jis priėjo didelį lauką, tai yra prasimanymas. Tokį kaip šis.
>
> Jam buvo sulaužyta ranka, jis trenkėsi į greta buvusius bėgius ir, kuomet ešelonas dingo už posūkio, pagal legendą, Kasperavičius atsistojo ir išvydo prieš save didelį lauką. Tai buvo Sibiro rytai. Tame lauke stovėjo parengti skrydžiui rusų bombonešiai ir nė vieno žmogaus, kuris sutrukdytų pakilti. Kasperavičius paspoksojo ir grįžo į *Lietuvą* pėsčias.
>
> Jam buvo sulaužyta ranka, jis trenkėsi į greta buvusius bėgius ir, kuomet ešelonas dingo už posūkio, pagal kitą legendą, Kasperavičius atsistojo ir išvydo už savęs keturis vaitojančius vyrus. Visi jie buvę lakūnai. „Tai ar mes ne lietuviai? – pasakė jiems Kasperavičius sėdint dar vagone. [...]
>
> Pagal trečią legendą, visus keturis jis surinko, paskyrė kiekvienam po bombonešį ir per radijo ryšį pasakęs: „Tai ar mes ne lietuviai"? – pakilo. „Tupiam", – pridūrė, kai žemai jau pamatė Lietuvą. Bet tas, kuriam iš galvos čiurkšle bėgo kraujas, nebematė, kur tūpti, padalintas pusiau jau senokai buvo vos gyvas, o kiti du be kojų voliojosi po sėdynėm. [...]
>
> Vienintelė tų legendų tiesa, kad Kasperavičius galėtų pakelti į orą rusų bombonešį. Buvo ir ešelonas, iš kurio jis

iššoko, – bet pareit pėsčiomis tokį kelią... Sulipdžius šias dvi tiesas išeitų, kad gal ir parskrido (1, p. 56).

Kūrybinė raiška, afišuojama kaip vaizduotės veika, koduoja pasakotojo poziciją, kuri dažnai romane įvardijama kaip „žmogus iš ateities". Pasakotojas, kaip veikėjas, pasirodo paskutiniame romano skyriuje „Iš Jono Žemaičio apklausos". Tai senukas tardytojas, į kurio prototipą įtraukiamas ir grafas, mirusio Jono Žemaičio dialogų prie jūros partneris, bei pats pasakotojas, nurodantis romano kūrimo laiką:

Tardo toks senukas su cigaru. Atsineša dokumentą.

– Ką mes čia šiandien turime, – sako sklaidydamas popierius.

– Du tūkstančiai antrųjų gegužės dvidešimt penktąją, – atsakau.

– Juokdarys, – atsako. – Pokštininkas. O turime juodu ant balto parašyta, kad Pieninė į jūsų akiratį pateko tūks-tantis....

– Nepažįstu, – užbėgu jam už akių (1, p. 316).

Senuko tardymo priemonės – išmonė, užmarštis, nebūtis: „– Toks mūsų pasaulis, – atsako. – Mes slepiame tiesą. Nes mes – literatoriai. – Komunistai jūs, – spjaunu į senio pusę. – Mes ne komunistai. Tik mūsų metodai panašūs" (1, p. 325).

Istorinis, literatūrinis ir socialinis intertekstualumas romane žymi, iš kokios perspektyvos projektuojamas pasakojimas. Intertekstualumas ir parodija Jono Žemaičio istorijoje yra tos priemonės, kuriomis pasakotojas sugriauna nustatytos referencijos ribas – patį istorinį kontekstą, atveria kritinę distanciją klausimui bei taip priartina jį prie šių dienų „tekstų".

Romane visa „realybė", „tiesa" apie partizanų vadą epiloge afišuojama kaip išmonė, kūryba – Jonas Žemaitis tardomas užmarštimi, nebūtimi. Sukurta istorija – pateikiama kaip fikcija, kur romanas jau nepretenduoja į istorinę tiesą, atvirkščiai – jis postuluoja tokios tiesos reliatyvumą, nes kiekviena tiesa yra diskursyvus darinys, priklausantis nuo įvairių kultūrinio diskurso lygmenų bei kiekvieno žmogaus vaizdijančios prigimties. Ir tai nežymi savitikslio pasakotojo žaidimo, bet norą istorinę praeitį įjungti į šių dienų realybę ir priversti ją iš naujo funkcionuoti.

Baigiant galima daryti išvadą, jog Ivaš-kevičiaus romanas *Žali*, pasakojantis Jono Žemaičio, partizanų vado, gyvenimą, problematizuoja patį istorijos suvokimą ir kelia klausimą, kaip, kokiais būdais galima žinoti istorinę praeitį. Romanas – istoriografinė metafikcija, abejoja istorija. Šiame kūrinyje istoriniai faktai pateikiami tik kaip nuorodos į praeitį ir išreiškia tam tikrus istorinio romano kūrimo konvencinius principus. Jono Žemaičio istorija atsiskleidžia kaip sukonstruota realybė: istorija ir literatūros kūrinys pateikiami viename lygmenyje – per vaizduotės ir fikcijos sąveiką.

Romanas kuriamas kaip atminties raiška, artima modernistinei subjekto reprezentacijai. Tačiau tokia funkcija asimiliuojama kaip būdas struktūruoti reikšmę – laiko ir subjekto referenciją bei atverti vaizduotės pasireiškimo erdvę. Atmintis, artima sapno raiškai, šiame romane iškyla atskirų vaizdinių metaforiniu junglumu, konstruojančiu žmogaus savastį, sąlygotą praeities, dabarties, ateities diskursų. Diskursyvios atminties raiška žymi,

kad praeitis – intertekstuali bei atskleidžia iš kokios perspektyvos konstruojamas pats romanas. Per intertekstualumo, parodijos ir žaismo elementus romane afišuojama visa manipuliuojančio pasakotojo pozicija, kuri griauna nustatytas referencijos ribas – istorinį kontekstą, atskleidžia kūrinį kaip sukonstruotą realybę bei atveria erdvę klausimui ir kritinei distancijai.

Mariaus Ivaškevičiaus kūrybinė raiška remiasi tuo, kad kultūrinis vaizdinys savo fikcinę prigimtį atskleidžia dubliavimo principu – pateikiama analogiška konstrukcija, kuri vienu metu ir nustato, ir sugriauna kūrinio referencinę visumą. Literatūros kūrinys priverstas atskleisti savo paties kaukes, kur reprezentuojama realybė reiškiasi ne kaip vienalytis vaizdinys, bet kaip to vaizdinio sukurta konstrukcija – rašančios sąmonės manipuliacijų laukas. Griaunama kūrėjo-demiurgo funkcija, postuluojanti pasaulį kaip steigtį ir visumą. Atskleidžiamas literatūriškumas reiškiasi ir kaip žanrinė literatūrinių kūrinių asimiliacija, į rašymo procesą įtraukianti įvairių žanrų konvencinius principus bei raiškos priemones. Todėl šiuolaikinis rašytojas ir jo auditorija atsiduria viename lygmenyje–diskursyvios vaizduotės pasireiškimo erdvėje, kur steigiamos naujos literatūrinio žaidimo taisyklės, įgalinančios arba peržengti nustatytas suvokties konvencijas, arba likti anapus kūrinio. Inicijuojama ne kūryba ir naujos steigtys, bet bendra hermeneutinė veikla, išreiškianti ir autoriaus intenciją – įsivyravusius stereotipus, sustabarėjusias suvokimo steigtis, sąlygotas istorinio, filosofinio, ideologinio, religinio diskursų, įjungti į kultūrinę kaitą ir tęstinumą.

LITERATŪRA

1. Ivaškevičius, M. *Žali*. Vilnius, Tyto alba, 2002.
2. Ivaškevičius, M. „Pakelės namų šeimininkė", *Miestelėnai: Tyla ir postmodernioji kultūra*. Sudarė E. Ališanka. Vilnius, Gervelė, 1999.
3. Боърияръ Ж. *Символицеский обмен и смерть*. Москва, Добосет, 2000.
4. Donskis, L. *Tarp vaizduotės ir realybės*. Vilnius, Baltos lankos, 1996.
5. Hutcheon, L. *A poetics of postmodernism: history, theory, fiction*. New York, Rouledge, 1988.
6. Ivaškevičius, M. „Stilius plius", *Šiaurės Atėnai*. 2003 rugpjūčio 30.
7. Iser, W. *Fiktyvumas ir įsivaizdavimas*. Iš vokiečių k. vertė L. Jonušys. Vilnius, Aidai, 2002.
8. Jonušys, L. „Kai žaizda jau užgijusi". *Šiaurės Atėnai*. 2003 rugsėjo 20.
9. „Mirtis yra rašytojo pakaitalas". Jeano Steino pokalbis su Williamu Faulkneriu. *7 meno dienos*. 2003 balandžio 11.
10. Нарман Е. Сцена письма" и „Метаморфоза истины". Prieiga per internetą: http://www.philosophy.ru/library/Derrida.html.
11. Parulskis, S. „Knyga kenotafas". *Šiaurės Atėnai*. 2002 rugsėjo 28.
12. Rubavičius, V. „Postmodernusis diskursas: filosofinė hermeneutika, dekonstrukcija, menas". Vilnius, Kultūros, filosofijos ir meno institutas, 2003.
13. Sprindytė, J. „Lietuvių proza: krizė ar atsinaujinimas?" *Darbai ir dienos*. 2002. 31.
14. „Šiandieninės literatūros centras: kur jis". *Metai*. 2005. Nr. 3.
15. Žukauskaitė, A. *Anapus signifikato principo. Dekonstrukcija, psichoanalizė, ideologijos kritika*. Vilnius, Aidai, 2001.

SALONAS – VISUOMENINIO GYVENIMO LĄSTELĖ

tarp privačios ir viešosios erdvės

INDRĖ KARČIAUSKAITĖ

Įvadas

Draugiški santykiai, neformalus bendravimas yra pagrindas bendrai visuomeniniais pagrindais grįstai iniciatyvai ir darbui. Vienas pats žmogus neįvykdys nei revoliucijos, nei sugebės leisti sėkmingą periodinį laikraštį, nei įrengti muziejaus – paprastai tai grupės žmonių darbas. Paprastam žmogui, netgi lyderiui, yra būtinas bendravimas su kitais žmonėmis, idėjų dalinimasis, entuziazmo perėmimas. Bet taip pat dažnai be to vieno žmogaus, be vienos asmenybės nesusidarytų ir grupė, kuri sugebėtų savo idėją realizuoti. Salonas, kaip primityvi visuomeninio gyvenimo ląstelė, dar neišsilaisvinęs iš privačiosios erdvės, bet jau siekdamas įtakoti viešąjį gyvenimą, būtent ir turėjo visus tuos davinius virsti grupe žmonių, susirinkusių vardan aukštesnės idėjos.

Salonas, kaip aukštuomenės susitikimo vieta, kaip diskusijų apie viešuosius reikalus užuomazga, buvo būdingas dar *Ancient Regime* tvarkai. Priešrevoliuciniu

laikotarpiu ypač populiarūs buvo Paryžiaus salonai Įžymių moterų išlaikomuose salonuose susirinkdavo garsūs filosofai, tokie kaip Voltaire ar Rousseau, ir aptarinėdavo galimas visuomenės sanklodas. Šiuos intelektualinius salonus charakterizavo visapusiškas išprusimas, aukštos manieros ir susidomėjimas viešaisiais reikalais. Dažnai būtent čia užgimdavo naujos visuomeninės santvarkos idėjos, jos išsikristalizuodavo ir pavirsdavo realios pilietinės iniciatyvos projektais. Tiesa, Prancūzijoje po revoliucijos – įvairiapusiško visuomenės proveržio – salonai prarado savo turėtą reikšmę. Tuo tarpu buvusioje Abiejų Tautų Respublikoje salonai įgavo savitą, iš dalies politinę, reikšmę. Cariniam režimui vis griežčiau „prižiūrint" viešąją erdvę, visuomeninės idėjos dažniau pradėjo reikštis privačioje terpėje. Naujoms visuomeninėms idėjoms svarstyti turintys politinį atspalvį salonai, kaip pusiaukelė tarp privačiosios ir viešosios erdvės, ypatingai tiko. Salonas – tai ne draugija ar komisija, kurią reiktų įregistruoti ir gauti caro administracijos leidimą, bet nuo seno aukštuomenėje priimta komunikacijos forma. Narystė salone buvo neformali, labiau pagrįsta pažintimis. Tai daugiau bendrų interesų siejamų žmonių susirinkimas, vienminčių būrelis. Būtent tokie neinstitualizuoti salonų sambūriai galėjo greičiau reaguoti į naujus įvykius šalyje ir galbūt imtis konkretesnių veiksmų. Tokias bendras pastabas apie salonus galime daryti sekdami intelektualinius Paryžiaus salonus ir Kirkor saloną, suklestėjusį 1861 metais. Bet ar saloninis gyvenimas tikrai toks buvo? Kokį saloninį gyvenimą mes išvystame skaitydami XIX amžiaus memuarus? Ką reikškė saloninis bendravimas

patiems autoriams? Ar tai toks pat saloninis gyvenimas, kurį galima pavadinti dvasiniu bendravimu, kuris kažkada palaikė žymius revoliucijos ideologus? O gal tai saloninis gyvenimas, kuriame siaučia madų vėjai ir savųjų interesų siekimas?

Sudaromas salono įvaizdis labai priklauso nuo autoriaus lyties, visuomeninės pozicijos, angažuotumo viešiesiems reikalams. Stanislovas Moravskis rašo savo prisiminimus *Ketveri mano jaunystės metai Vilniuje*[1], pripildydamas juos sarkazmo ir pašaipos. Nieko nuostabaus, juk tuo metu jis gyveno atsiskyręs Ustronėje ir nesidomėjo viešaisiais reikalais. Salonai ir tam tikros užuominos apie saloninį gyvenimą išnyra tik kartkartėmis, jam apibūdinant kokį nors asmenį, ir neturi jokių sąsajų su bendravisuomeniniais reikalais.

Gabrielė Puzynina–Giunterowa savo prisiminimuose *W Wilnie Dworach Litewskich 1815–1843*[2] irgi daugiausiai dėmesio skiria įvairiausių asmenų ryšiams nupasakoti, jų gyvenimo istorijoms su visom pergalėm ir pralaimėjimais aprašyti. Tarsi kiekviena gyvenimo smulkmena – gražus ar negražus vaikas, juokingas, ar nederantis įprotis – yra vertas. Ne mažiau dėmesio tam skyrė Moravskis. Puzyninai, kaip jaunai merginai, salonai – tai visų pirma būdas parodyti save ir tiesiog „pasižmonėti". Situacija, kuri buvo už jos aukštuomenės pasaulėlio ribų, neatrodo, kad būtų labai ją dominusi, tad ir salonai yra daugiau laiko

---

1 Stanislovas Moravskis, *Keleri mano jaunystės metai Vilniuje: atsiskyrėlio atsiminimai (1818–1825)*. Vilnius, Mintis, 1994.

2 Z Gunterów Gabrjela Puzynina, *W Wilnie Dworach Litewskich 1815–1843*. Kraków, 1990.

praleidimo vieta, o ne intelektualaus bendravimo, ugdant savyje visuomeniškumo savybes, mokykla.

Tuo tarpu Jozefo Franko *Atsiminimai apie Vilnių* visai kitokie.[3] Gal tai paaiškintina tuo, jog jis, visų pirma, yra užsienietis, subrendęs Vienoje ir į gyvenimą žvelgęs iš švietėjiškos ir racionalios pozicijos, artimos intelektualinio salono dvasiai. Tiesa, intelektualiniam salonui būdingos valdžios kritikos jo pastebėjimuose nerasime, bet jo darbuose gausu visuomenės sąrangos kritikos. Tuo tarpu žmonių aprašymai, anekdotų ir visos jų šeimos genealogijos atpasakojimai tokie populiarūs anksčiau minėtuose memuaruose, čia pastebimai sutrumpėja. *Atsiminimuose apie Vilnių* chronologine seka pasakojami įvykiai, susitikimai, pokalbiai, kreipiamas dėmesys konkrečių žmonių visuomeniniams nuopelnams.

A. H. Kirkor savo atsiminimų knygos neparašė, bet paliko šiek tiek atsiminimų apie savo bendražygius ir apskritai apie septinto dešimtmečio pradžios dvasią Vilniuje. Turiu galvoje 1884 metais *Kraj* laikraštyje išspausdintus „Iš Vilniaus prisiminimų"[4]. Būtent čia jis, pasirinkdamas aprašyti vieną vakarą savo salone, sugeba subjektyviai pristatyti skaitytojams daugelį Vilniaus intelekualinio gyvenimo veikėjų.

Plačių istoriografinių darbų, tyrinėjančių salonų veiklą XIX amžiuje buvusiose Abiejų Tautų Respublikos žemėse, nėra. Kalbant apie to meto aukštuomenę, jos veiklą, spietimąsi į būrelius, tarsi paskubomis užsime-

---

3 Jozefas Frankas, *Atsiminimai apie Vilnių*. Vilnius, Mintis, 2001.

4 A. H. Kirkor, „Ze wspomnień wileńskich", *Kraj*, 1884, Nr. 3.

nama ir apie salonus, kuriuos jie išlaikę. Taip sužinome ir apie išskirtinį A. H. Kirkor saloną. Egidijus Aleksandravičius knygoje *Prieš aušrą*[5] šį saloną pakankamai ryškiai apibūdina, pristatydamas įvairiausius jo lankytojus ir nuženklindamas tendencijas, kurios buvo matomos šio salono, kaip ir visos redakcijos bei Vilniaus laikinosios archeologijos komisijos, veikloje. Apie šį saloną kalba ir Stanisław Kirkor knygoje apie Adomą H. Kirkor *Przeszłość umiera dwa razy.*[6]

Vilniaus aukštuomenės kultūrinio gyvenimo atspindžiai memuaruose

Salonas, būdamas sudėtine beveik kiekvienų aukštuomenės namų dalimi, kartu sudarė ir kultūrinio gyvenimo pagrindą. Tai tarsi mažiausia kultūrinio gyvenimo dalelė. Salonų įvairumas tapdavo kasdieninės kultūros ir bendravimo reikme. Kita vertus skaitant memuarus susidaro įspūdis, kad saloninis gyvenimas dažnai virtęs kasdienybe nebuvo taip plačiai reflektuojamas, kaip svarbesni koncertai ar metiniai pobūviai.

Salonuose būdavo kalbama įvairiomis temomis, kaip galima spręsti iš Moravskio ir Puzyna atsiminimų, buvo perpasakojamos įvairios istorijos, aptarinėjami kiti žmonės. Dažnai pasakota ir apie ankstesnįjį Vilnių. Miulerienė pasakojimuose apie savo jaunystės laikus ir 1805 metų Vilnių, pažymi, jog „šis miestas galėjo varžytis su bet kuria sostine". Aukštuomenės gyvenimas tuo metu pasi-

---

5 Egidijus Aleksandravičius, *Prieš aušrą: jaunieji Simono Daukanto bičiuliai.* Vilnius, 1990.

6 Stanisław Kirkor, *Przeszłość umiera dwa razy. Powieść prawdziwa.* Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1978.

žymėjęs ypatinga prabanga.[7] Moravskis, pasakodamas apie grafienę Choiseul (1790–1878), savo žavingą garsią šokėją, sušuko: „O juk anuometinis [apie 1805 m.] Vilnius buvo nesibaigiantis piknikas ir balius!"[8] Atrodo, kad panašios nuotaikos nepaisant visų negandų – praūžusios sukilimo bangos ir uždaryto universiteto – išliko ir 1835 metais. Gal tie baliai nebuvo tokie pompastiški, bet būtent apie juos sukosi visos jaunos Gabrielės Gunterow mintys. Ji paviešėjusi pas tetą važiuoja į kaukių balių, o jau kitą dieną dalyvauja piknike. Toks ir susidaro Vilniaus, o kartu ir Lietuvos elito, vaizdas: žmonės, kurie rūpinasi tik savo luomo interesais, domisi tik pasilinksminimais, madomis ir garbe. Šiuos žmones net sunku pavadinti visuomene besirūpinančia bendruomene.

Vilniuje, palyginti su jo dydžiu, aukštuomenės gyvenimas tikrai turėjo virte virti. Ką tik atvykusį Jozefą Franką vyravusi atmosfera, kaip galima suprasti iš jo rašymo stiliaus, ganėtinai nustebino:

> Aukštuomenės rengiami pietūs, vakarienės ir baliai teikė Vilniui daug blizgesio. Neseniai Miulerio namuose buvo atidarytas kazino; čia vykdavo kaukių baliai ir kiti pasilinksminimai. Mane, atvykėlį iš Vienos, nustebino pramogų puošnumas. Šampanas ir porteris buvo įprastiniai gėrimai. Vakarienė vienam asmeniui kainavo nuo 3 iki 5 dukatų, ir tuo niekas nesistebėjo.
>
> Tarp kazino lankytojų netrukus kilo nesantaika. Draugija pasidalino. Antra tokia įstaiga įsikūrė Vitingofų rūmuose. Abi kompanijos konkuravo tarpusavyje. Puotos tapo dar šaunesnės.

---

7 Kalbama apie „neįtikėtinai prabangų Jaroslavo Patockio gyvenimą", Moravskis, 253.

8 Moravskis, 254.

> Be daugybės kitų pasilinksminimų, teatras taip pat buvo gausiai lankomas. Tačiau reikdavo didelio pasiryžimo eiti į teatrą žiemą, nes ten būdavo šalta.[9]

Greičiausiai nuostaba jį aplankė matant lietuvių išlaidumą, puošnumą, pasilinksminimų puikumą ir realaus jo atrasto gyvenimo Vilniuje skurdumą. Tik atvykęs jis stebėjosi ir skundėsi prastais namais, nešvariais tarnais ir universitetu, kuris, nepaisant jam skiriamų didžiulių lėšų, buvo be techninės bazės ir be geros bibliotekos.

Saloninės etikos normos

Salonas turėjo griežtas etiketo normas vyrams ir moterims. Jos buvo skirtingos, ir jas būtina buvo išmokti prieš pradedant saloninį gyvenimą. Pradėti lankytis įvairiuose salonuose reiškė bene tą patį, kaip pradėti tikrąjį gyvenimą. Moravskis savo lankymosi aukštuomenės salonuose pradžią apibūdina taip:

> Maža atsirastų jaunuolių, kurie būtų turėję palankesnes aplinkybes įžengti į tikrą gyvenimą. Mano vardas jau buvo žinomas visam Vilniui. Man nereikėjo ieškoti užtarimo, kad būčiau gerai priimtas – mane troško matyti daugelis šio miesto šeimų.[10]

Taigi, iš pradžių reikia būti subrendusiam ir laukiamam. Moravskis mini, jog Visogardienės (Goreckienės dukters) namuose „jaunimas linksminosi labai tauriai, gražiai ir gerai, tikrai senoviškai" – taigi nusako tam tikrą aukštą tenai vyravusią kultūrą. Kartu jis pažymi, jog tenai patekti

---

9 Frankas, 54–55.

10 Moravskis, 57.

nebuvo taip paprasta: „jaunuolis laikė garbe būti ten priimtas," ir nedaug kam tai pasisekdavo[11].

Reikia manyti, kad ir Frankas turėjo savo atskirą *à la* saloną, kur rinkdavosi specifinė publika. Apie tokio salono buvimą, kur buvo praleidžiami vakarai, grojama ir dainuojama yra gan daug užuominų, nors tiesiogiai ir nekalbama.[12] Apie tam tikrą išskirtinę saloninę draugiją Frankas kalba prisipažindamas, jog „pati tyriausia draugystė" jį siejo su ponia Kopš. Deja, atrodo, kad jos socialinis statusas neprilygo jo, universiteto profesoriaus, statusui. Greičiausiai todėl, kad ponia Kopš pati pardavinėdavo savo prekes, ji „pagal krašto papročius negalėjo rodytis mano namuose besirenkančiai draugijai". Taigi saloniniame gyvenime paprastai dar buvo saugomas luomų atskirumas. Nepaisant šios nerašytos taisyklės, Frankas priėmė ją į savo ratą ir į savo namus, o priėmimo priežastis, atrodo, tradicinė: „ji buvo puikiai išauklėta ir gerų manierų." Toks etalonams prilygstantis elgesys švietėjiškai ir šiek tiek liberaliau mąstančiam žmogui galėjo kompensuoti kilmės ar profesinio užsiėmimo trūkumus. Toliau Frankas pabrėžia, jog ji „labai kukli, santūriai apsirengusi moteris būdavo mūsų vakarėlių puošmena."[13] Iš šio epizodo galima spręsti jog Franko laikotarpiu vis dar buvo labai gajos luomus skiriančios ribos ir įvairūs draudimai, nors šiame laikotarpyje jie buvo

---

11 Ibid., 68.

12 Viena tokių netiesioginių užuominų galbūt būtų galima laikyti ir pastebėjimą, jog „Krelichas nenorom išvyko iš Vilniaus, kur maloniai leisdavo vakarus mano namuose". Frankas, 565.

13 Frankas, 654.

vis dažniau peržengiami. Ypač tai galėjo sau leisti Frankas – svetimšalis, profesorius, ir vien dėl to su vietine aukštuomene ypatingai tampriais saitais nesusijęs, o kartu jų taisyklių nesusaistytas, žmogus.

Gerai saloninio gyvenimo specifiką iliustruoja Moravskio palyginimas jaunuolių, studijavusių Kremenece, ir tų, kurie studijavo Vilniuje. Anot jo, jaunuoliai iš Kremeneco „dar būdami jaunikliai" priprasdavę prie elegantiškų drabužių, madingų šukuosenų, be to, mokėję šnekučiuotis su moterimis, „t. y. jau norėjo dėtis suaugusiais žmonėmis". Tuo tarpu Vilniuje studijavusių vaikinų situaciją jis apibūdina visiškai kitaip: „visi vos težinojo kaip įeiti į saloną, kaip grakščiai nusilenkti, pasisveikinti. O pamatę jauną moterį arba gražią panelę, jie prarasdavo savitvardą"[14]. Tai buvo skirtingų mokyklų pasekmė, galbūt ir skirtingo požiūrio į salonus pasekmė, o kartu ir mokymąsis. Pasak Moravskio, Vilniuje buvo manoma, kad jaunuolis mokslui yra labai abejotinas subjektas, jei jis „nuo jaunų dienų lankėsi Vilniaus salonuose". Anot jo, tas, kuris „tvarkingai rengėsi, kuris nesmirdėjo tabaku, kuris panagėse nenešiojo gedulo, kuris buvo susišukavęs kaip pridera", tas tarsi nebetiko mokslui. Tuo tarpu jam buvo susidaręs įspūdis, jog jaunieji kremeniečiai „daugiau žinių pasigaudavo salonuose negu tvirtų mokslo žinių iš knygų"[15]. Taigi tai buvo skirtingas požiūris tiek į patį mokslą, tiek ir į salonus. Gal ir patys salonai buvo skirtingi, nes neatrodo, kad Vilniaus salonuose buvo ga-

14 Moravskis, 189.
15 Ibid.

lima išgirsti kokių nors realių žinių arba Moravskis salonuose bent kiek moksliškesnių pokalbių tiesiog nefiksavo.

Tie patys žmonės, kurie lankėsi įvairiuose salonuose, lankėsi ir kituose pasilinksminimuose. Atrodo, kad ypatingai vilniečių buvo mėgiami kaukių baliai, dažnai rengiami Miulerių namuose. Moravskio nuomone, Vilnius dėl savo dydžio ypatingai tiko tokio pobūdžio pasilinksminimams. Įdomūs gali būti Moravskio pastebėti saloninio gyvenimo ir kaukių balių skirtumai. Anot jo, kaukių baliams ypatingai yra svarbus moteriškasis humoras, kurį turi ne visų tautų atstovės. Arba, tiksliau pasakius: „ne visų tautų moterys geba tam tikram momentui atsikratyti baimės ir ypatingo kuklumo, kuriam dailiąją lytį įpareigoja nustatytos saloninės taisyklės ir mada"[16]. Taigi, anot Moravskio, moterys saloninių taisyklių yra įpareigotos būti nedrąsiomis ir kukliomis. Toks moterų vaidmens apibūdinimas visiškai neprimena Paryžiaus intelektualinių salonų aprašymų, kur moterys dažnai vaidindavo intelektualinių disputų moderatorių vaidmenį, o tam vaidmeniui tikrai netiko baimė. Lietuviškasis salonas padarydavo moterį kuklią, moteris negalėjo pirmoji parodyti iniciatyvos. Be to, Moravskis pamini jog vyrai kaukių balius ypatingai vertino, nes juose buvo daugiau laisvės, kuri „atpalaiduodavo nuo anuometiniams salonams būdingo etiketo šaltumo, kausčiusio kiekvieną mūsų žingsnį"[17]. Etiketo šaltumas (gal būt dar geriau tiktų žodis „griežtumas") buvo vienas iš saloninio gyvenimo bruožų. Iš kitos pusės, etiketo šal-

16 Moravskis, 348.
17 Ibid., 349.

tumas priskirtinas gal ne tik saloniniam gyvenimui, bet ir apskritai oficialiajai aukštuomenės kultūrai. Todėl susidaro įspūdis, jog saloninis gyvenimas yra vartojamas kaip sinonimas aukštuomenei.

Saloninis gyvenimas, gal net visas aukštuomenės gyvenimas, ženklino tam tikras elgesio taisykles, kurios dažnai neturėjo nieko bendro su nuoširdumu ar tikrojo žmogaus veido atskleidimu. Moravskis apie Novomeiskį rašo, jog: „Neiškrypdamas nuo padorumo kelio, kurį ženklino aukštuomenės taisyklės, slapta tapo didžiausiu mano priešu."[18] Taigi galima gražiai elgtis, bet vis tiek būti priešu.

Šį neatitikimą tarp išmokto gražaus elgesio ir gilesnių minčių ar išsilavinimo nebuvimo ypatingai kritikavo Liudvikas Jucevičius, ypač jis tai pastebėjo moterų elgesyje:

> Jos yra tikrai gražios, ir taip sakant, manieringos; tik kas iš to, kad čia jų visos teigiamybės ir baigiasi! ...lenkiesi jų, žiūri – visos, kol tyli, atrodo turinčios ir širdį jauną, ir protą kilnų, išlavintą; jų akyse skaitai aukštas svajones, šypsenoje proto lakumą, judesiuose jausmus! ...Kodėl atrodo turinčios sielą, jei turi tik instinktus?[19]

Kalbėdamas apie Lietuvos moteris jis peikė jas už žemą išsilavinimą, už nesugebėjimą domėtis aukštesniais dalykais. Kaip išeiti iš tokios situacijos Jucevičius siūlo moterims susiskirstyti laiką taip, kad būtų kelios valandos skirtos „namų pareigoms ir mokslui, o daugiau, jeigu dar liks

---

18 Ibid., 88.

19 L. Jucevičius, „Žemaičių žemės prisiminimai", *Raštai*. Vilnius, Valstybinė grožinės literatūros leidykla, 1959, 466.

nuo to kokia laisva valandėlė, tai tą tik tegu naudoja pramogoms, nes ir be jų apsieiti negalima". Svarsto, jog iš tokio damų elgesio daug laimėtų draugija: „kiek malonių valandų jos mums dovanotų savo bendravimu; kiek tada sumažėtų liežuvavimų, beprasmių tauškalų, kuriais dabar jos kiekvienam atsipyksta mirtinai". Jucevičius neatmeta bendravimo kaip tikslo ir kaip malonumo, tiesiog nori tą bendravimą pakylėti į aukštesnį lygį. Iš tokio moterų elgesio, anot jo, laimėtų ir kraštas, „jei jos būtų dievobaimingos krikščionės, geros pilietės, ištikimos žmonos, pavyzdingos motinos, rūpestingos ir darbščios šeimininkės."[20] Moteris turi, anot Jucevičiaus, turi tapti vyro intelektualine drauge ir pavyzdinga motina, tarnaujanti tėvynei. Intelektualinės draugės įvaizdis gal būt galėjo atėjo iš Paryžiaus intelektualinių salonų laikų.

Salonas – kaip pasilinksminimų vieta

Vienas iš svarbiausių salonų atributų buvo kortos. Jos atrandamos visų autorių, išskyrus Kirkorą, prisiminimuose. Franko žiniomis, hercogas Eugenijus Viurtenbergas vakarus dažniausiai praleisdavo pas Kutuzovą kortuojant.[21] Aleksandravičius, aptardamas Kirkoro saloną ir komentuodamas ten galiojusį principą „jokių kortų" teigia, jog tai buvo aukšto intelektualinio gyvenimo ženklas, „pabrėžiantis skirtumą nuo gausių aristokratinių Vilniaus salonų ir puošnių generalgubernatoriaus rūmų pobūvių."[22] Damos, anot Moravskio, susirasdavo įvai-

20 Ibid., 466.
21 Frankas, 241.
22 Aleksandravičius, *Prieš aušrą*, 154.

riausių būdų leisti laiką. Aprašinėdamas „užimtą" Novomeiskio gyvenimą, kuomet jis turėjo suspėti visoms parodyti dėmesį, padėti parinkti siuvinėjimui siūlus ar jų gauti bei atsidėkoti už įvairiausius jam siunčiamus skanėstus, Moravskis rašo, jog tai „mūsų damų dykinėjimo ir polinkio duoti pavedimus išdava. Jos tik norėdavo kaip nors prastumti laiką!" Pasak Moravskio, jeigu tik damos pastebėdavo, jog vyras bent kiek yra tam linkęs, „kaipmat paversdavo jį savo saloniniu samdiniu"[23].

Vėliau Moravskis išsitaria apie Lajolą, kuris niekuo ypatingai nepasižymėjo ir buvo „visiškas moralinis nulis", tačiau visur buvo priimamas ir kviečiamas. Vėliau jis suprato, jog tas žmogus, kuris gali nuolat šokti ir taip leisti pasipraktikuoti jaunoms panelėms, namų šeimininkei mieste yra tikras lobis, „daug naudingesnis, malonesnis už tą, kuris, atėjęs į saloną, drauge dovanoja talentą arba protą."[24] Iš šios pastabos galima daryti dvi išvadas. Pirma, šokiai buvo labai svarbi kiekvienai moteriai, ypač turinčiai tekamo amžiaus dukterų, salono dalis. Antra, buvo jaunuolių, kurie salone rodydavo talentą ir protinius sugebėjimus. Deja, Moravskis savo atsiminimuose nefiksuoja jokių intelektualesnių pokalbių, tad ir negalime nustatyti, kiek jis pats ar kiti salonuose demonstravo savo sugebėjimus. Tačiau, ši pastaba leidžia manyti, jog bent retsykiais vykdavo intelektualesni pokalbiai o ne tik dūsavimai, alsavimai, akių vartymai.[25]

---

23 Ibid., 74.
24 Ibid., 362.
25 Ibid., 69.

Tiesa, gal kaip intelektualesnių pokalbių ženklą galima laikyti Moravskio nusiskundimą, jog jo pašnekesiai su ponia Miuleriene vasarą, dideliam jo pasipiktinimui, nuolat sukosi „apie religiją, garbę ir nuo tikėjimo nepriklausomą dorą". Tai ypač jį vargino, nes jo „sijonuotas antagonistas tuose reikaluose ne itin buvo pasikaustęs – kai jis ištuštindavo visą savo įrodymų aruodą pasidarydavo daug įdomiau."[26] Iš šio pastebėjimo galima suprasti, kad Moravskis gan prastai vertino jos, kaip moters (užuomina į sijoną, o ne į asmenį), intelektualinius sugebėjimus. Tuo tarpu Moravskis, kaip džentelmenas, buvo tarsi priverstas su ja diskutuoti, nors tuo ir nesimėgavo. Pradėjus Miulerienei pasakoti įvairius juokingus atsitikimus, Moravskis atsigaudavo: „Dėl visa to, o dar pridėkite sąmojį, originalų žodyną, šios akimirkos buvo nuostabiai malonios."[27]

Pas Miulerius lankydavosi ir daugiau žmonių. „Vakare tiksliai kaip pagal laikrodį pusę septintos" pas juos ateidavo Zakševskis. Šis tikslumas tarsi nurodo, kad buvo susiformavęs svečių ratas, kurie lankydavosi tam tikromis valandomis. Galima galbūt įžiūrėti ir tam tikrą salono formavimąsi. Zakševskis ypatingai domino Moravskį, nes jis buvo patyręs įvairiausių nuotykių. O būtent tai jį visada labiausiai ir domino. Vėl galima justi Moravskio jautrumą žodžio ir elgesio estetikai (tai akivaizdu iš jo memuarų stiliaus) Zakševskio „žodynas buvo originalus, mokėjo pasakoti begales anekdotų, bet kai juos pasakodavo, niekuomet pats nesijuokdavo". Jis kalbėdavęs „ypatingai, lėtai, šneką pradėdavo tarsi pailsė-

26 Ibid., 253.
27 Ibid.

damas kiekviename skiemenyje. Dėl viso to jis net Vilniuje, kur originalai nuo amžių ant grindinio auga, buvo vienas savičiausių ir mieliausių seniokų."[28]

Gabrielės Puzyninos prisiminimai leidžia manyti, kad namų salonas visų pirmiausia buvo moterų bendravimo vieta. Nieko stebėtina, juk dar XIX amžiaus pradžioje moterų veikla daugiausiai buvo apribota privačia sfera. Namų salonas tokiu būdu virsdavo geriausia moters raiškos vieta. Tai vis dar buvo privati erdvė, bet čia taip pat rinkdavosi įvairiausi žmonės, kurie veikdavo ir viešojoje erdvėje. Būtent čia, salone, dažnai rinkdavosi visa šeima: „mama sėdo prie pianino ir dainavo, pritariant vyresnei dukteriai, o kitos dukrelės, kartu su savo pusseserėmis šoko."[29] Čia vaizduojamas ne viešas, o daugiau privatus saloniukas – atviras tik savo, nors ir labai gausios, giminės ratui.

Per gavėnią salonai tarsi įgaudavo kitą pavidalą: nebuvo rengiami Kaukių baliai, tokie populiarūs Miulerių namuose, be to, buvo mažiau šokama. Tačiau „Gavėnia nevisiškai užgesino karnavalo ugnį": nors ir nebuvo šokama, bet gyvi vakariniai grojimai pas tetą Niesiolowską ir pas Puzyninos krikštamotę užsitęsdavo iki vėlumos. Buvo renkamasi reguliariai su tais pačiais įprastais salonų atributais kaip kortos ir dainavimas. Šeimininkė lošdavo su svarbiais asmenimis, tokiais kaip maršalas Riomeris ar kiti, kortomis, o apie ilgą stalą susėsdavo ponios su įvairiausiais darbeliais. Ponioms kompaniją palaikydavo ponas S. Šumskis. Šiame salonėlyje kiekviena mergina

28 Ibid.

29 Puzynina, 18.

turėjo dainuoti. Taip pat buvo pasakojamos įvairios istorijėlės. Toks lengvas salono stilius buvo įprastas Puzyninai. Merginoms toks pabuvimas kartu buvo reikalingas kaip gražus laiko praleidimas ir kaip savotiška bendravimo ir buvimo draugijoje mokykla.

Tobulai išmokti saloninio bendravimo meno buvo nelengva. Greičiausiai ne visiems tai ir pasisekdavo. Mokėjimas palaikyti ar nukreipti pokalbį buvo ypatingai svarbus. Kaip teigia Frankas, „niekas nemokėjo taip sumaniai vesti pokalbio kaip generolas Kutuzovas". Prie stalo jam kiekvienas valgis suteikdavo progą pasakyti ką nors įdomaus ir drauge paskatinti svečius.

Kitas saloninio gyvenimo pasimėgavimas buvo muzika. Tais laikais muzika galėjo būti tik gyva, todėl ypatingai buvo vertinamos talentingos moterys, sugebančios gražiai dainuoti ir groti. Daug tokių meninių vakarų aprašo Frankas. Dažnai kuruodamas įvairus koncertus Vilniuje, jis kartais pasikviesdavo garsius dainininkus bei geros muzikos mėgėjus pas save į svečius. „Ponia Katalani, jos dukterėčia Volicka su vyru pietavo mano namuose. Buvau sukvietęs didžiausius muzikos mėgėjus, tarp jų ir grafą Mykolą Oginskį"[30]. Sukviesdamas visus pas save, jis stiprino bendruomeninius ryšius, kuriuos dažnai išnaudodavo savo įvairioms labdaros akcijoms.

Salonas – kaip pažinčių užmezgimo vieta

Nors iš pirmo žvilgsnio gali atrodyti, jog toks saloninis bendravimas tėra tik tuščias laiko praleidimas, pramogų vaikymasis ir malonumų siekimas, bet net ir

30 Frankas, 536.

šitaip iš paviršiaus tuščiai, perdėm mandagiai bendraujant, susidarydavo įvairios kompanijos, būdavo atrandami sielos ir interesų draugai.

Įėjimas į salonus, kaip jau minėjau, reiškė įėjimą į „tikrąjį gyvenimą," ar į „aukštuomenę." Moravskis rašė: „Pagaliau išaušo diena, kai aš turėjau įžengti į aukštuomenę. Mano tėvas to troško savais sumetimais – dėl būsimų santykių ryšių ir tolimesnių perspektyvų tame pasaulyje."[31] Ir nesvarbu, kad kai kurie salonai visai nedomino jauno Moravskio. Jis vis vien turėjo tenai lankytis (pavyzdžiui, pas ponią Janašavičienę) „bent kartą per mėnesį", nes taip jam buvo prisakęs tėvas. O tėvo nurodymas greičiausiai buvo duotas todėl, jog „paprastai po pietų jos salone žmonių beveik knibždėdavo."[32] Būtent čia jis galėdavo sutikti Radvilas, Tyzenhauzus, Chreptavičius, Pliaterius, Tiškevičius, Vainilavičius.[33]

Pažintim užmegzti labai tiko ir A. H. Kirkoro salonas. Kirkoras atsiminimuose aprašo, kaip A. Makowskis atvažiavęs į Vilnių pas jį užsuka ir prašosi įleidžiamas į jo saloną (reikėjo būti pakviestam), nes girdėjo, jog pas jį renkasi vietiniai literatai ir mokslininkai: „norėčiau juos pamatyti, pažintis tuos, kuriuos žinau tik iš pavardės.[34]" Ir jam pasiseka, jis susipažįsta ir pamato daugelį garsenybių. Tiesa, čia nekalbama, apie tai, kaip tos pažintys vėliau panaudojamos, bet, žinant Kirkorą, reikia manyti, vienam tikslui – Lietuvos naudai.

---

31 Moravskis, 57.

32 Ibid., 60.

33 Ibid., 62.

34 A. H. Kirkor, „Ze wspomnień Wileńskich", *Kraj*, 1994, Nr. 3, 2.

Salonas – kaip visuomeninių problemų sprendimo vieta

Visuomeninėmis problemomis laikau ne tik „visuomenę" griežtąja žodžio prasme liečiančius klausimus, bet ir apskritai visus klausimus, galėjusius rūpėti šiek tiek labiau mąstantiems žmonėms. Tai patriotizmo ir tautiškumo samprata, tai ir diskusijos įvairiausių ekonominių projektų klausimu, ginčai dėl visuomenės sluoksnių sanklodos, debatai bei planai skurstančiųjų ekonominei būklei, o kartu ir krašto ūkiui, pagerinti.

Turint galvoje šį pakankamai dinamišką laikotarpį – pirmuosius dešimtmečius praradus valstybę ir žinant, kas lankydavosi salonuose, – galima spręsti, jog patriotinės ar net visuomenės reformavimo temos ten turėjo būti bent jau iš dalies aptarinėjamos. Deja, nei Moravskio, nei Puzyninos prisiminimuose sunkiai tegalime įžvelgti tokias temas. Patriotinių diskusijų įvairiuose salonuose neatrandame ir Franko atsiminimuose – galbūt jam teko mažiau jų patirti, nes jo lojalistinės caro valdžiai nuotaikos turėjo būti aplinkiniams pakankamai aiškios. Tiesa, jis puikiai suprato Vilniaus gyventojų aukštuomenėje vyravusias nuotaikas, kalbėdamas, jog lenkais pasitikėti negalima.

Kaip jau minėjau, apie patriotinį ar labiau į visuomenę orientuotą salonėlį galime spręsti tik iš autorių paliktų užuominų. Tuo metu salonuose, kaip aukštuomenės susibūrimo vietose, buvo labai išpopuliarėjus prancūzų kalba. Pavyzdžiui, kad ir pas Visogardienę, Goreckienės dukrą, buvo kalbama tiek lenkiškai, tiek prancūziškai. Tuo tarpu pas Goreckienę „būtinai vyravo lenkų kalba". Moravskis prisimena, „jog tas, kuris su damomis pradėdavo kalbėti prancūziškai, atsidurdavo juokdario

vietoje"[35]. Galima pastebėti stiprų Goreckienės patriotinį angažuotumą, kuris, galimas daiktas, pasireikšdavo ir visoje salono atmosferoje. Deja, be šitos pastabos apie šnekamąją kalbą salonuose, kurią galima tiesiog laikyti dar vienu anekdotu, nes tais laikais dar nebuvo taip svarbu, kokia literatūrine kalba yra kalbama, nieko daugiau neaptiksime apie patriotinę salonų dvasią.

Atvažiavęs į Vilnių Jozefas Frankas, greitai pradėjo organizuoti įvairius labdaros koncertus. Vienas pirmųjų buvo skirtas lėšų parūpinti Gailestingųjų seserų ligoninei ir įvykęs Miulerio namų kazino salėje. Į koncertą buvo kviečiami žmonės, kuriuos jis asmeniškai pažinojęs. Šiame labdaros koncerte baronienė Benigsen turėjo skambinti sonatą fortepijonu, o pirmininko dukra panelė Lachnicka – arfa. Jo žmona ponia Frank sudainavo dvi ilgas itališkas arijas ir polonezą. Tuo tarpu „teatro orkestras išbandė mano kantrybę. Dirigentui atrodė, jog piano reiškia groti lėčiau". Nepaisant to, koncertas visiems patiko. Rinkliava siekė 700 Olandijos dukatus, nors, kaip pažymi, salone tilpo tik 400 žmonių."[36]

Taigi nors ši veikla iš pirmo žvilgsnio išėjo iš salono rėmų bet aišku, kad be salonų, be to bendravimo, kuris užsimegzdavo tarp aukštuomenės narių, tarp administracijos viršūnių ir profesūros, visi šie labdaros koncertai būtų beveik neįmanomi. Tokios labdarybės akcijos nebuvo būtinai elitui, jos tiesiog demonstravo sąmoningesnį ir galbūt pilietiškesnį kai kurių aukštuomenės narių santykį su aplinka. Rusijos administracijos aukštieji pareigūnai

---

35 Moravskis, 68.
36 Frankas, 79.

palankiai vertino šias akcijas. Pavyzdžiui, generalgubernatorius poniai Frank atsiuntė laiškelį, kur buvo dėkojama už jos pagalbą Vilniaus neturtėliams.

Koncertai labdarybės tikslais, taip išpopuliarėję Franko laikais ir vėliau, net jam išvažiavus iš Vilniaus, išliko, nors, reikia manyti, buvo ne tokie gausūs kaip anksčiau. Kadangi salonai būdami asmeniškiausio, o kartu ir viešo bendravimo forma, tai juose būdavo aptariama ir daug veiklos dalykų. Viena įdomesnių galėtų būti Vilniaus aukštuomenės veikla skurstantiems pagelbėti. Atrodo, kad būtent saloninių susitikimų metu tokie labdaros koncertai ar rinkliavos yra suorganizuojami. Puzynina dar būdama jauna mergina viešėdama vienuose namuose buvo pakviesta sudalyvauti viename labdaros vakarėlyje vargstančiųjų labui. Vakarėlį organizavo kunigaikštienė Pavlova. Šį pakvietimą ji tiesiog komentavo taip: „kas gali jai atsakyti?" Vakarėlio programos sudėtį sudarė kūrinėlis violončele atliekamas keturiolikmečio I. Lopačinskio, fortepijonu skambino Radžiševska, o ji su seserimis turėjo dainuoti.[37]

Puzynina aprašo dar ir kitą akciją rengtą „turtingųjų pramogai ir nelaimingųjų naudai". Šį kartą be aukų rinkimo turėjo būti pokylis ir loterija su fantais, visos pajamos turėjo būti skirtos labdarybės tikslams. Fantams surinkti iš anksto buvo išrinktos keturios aukų rinkėjos, kurios dar per pasninką rinko fantus, kaip pažymi Puzynina, „kartais įkyriai prašant, nes vargšų vardan visi būdai yra leidžiami". Keturios rinkėjos išgaudavo fantus labai skirtingais būdais: vienai savanoriškai buvo

37 Puzynina, 198–199.

nešamos gražios dovanos, antroji jų prašė užsispyrusi ir rodydama kaprizus, trečioji už viską dėkojo, todėl drąsiai skubėta pas ją su mažiausia duokle, ketvirtoji, jauna, graži ir užimanti aukštą vietą visuomenėje turėjo turtingiausią fantų kolekciją ir keleto šimto rublių vertų fantų: laikrodžius, kilimus ir t. t.[38] Taigi pačios žinomiausios aukštuomenės ponios dirbo vargstančiųjų labui. Tai galime suvokti kaip moterų pilietiškėjimo ir sąmoningėjimo visuomeninėse kategorijose ženklą. Puzynina prisimena, jog šis balius dar labiau pagyvino visą miesto atmosferą. Kadangi norėjo surinkti daugiau pinigų, tai sumažino įėjimo kainą iki šešių auksinų.

Vilnius, nors ir puikus įvairiom pramogom, bet buvo nedidelis miestas. Įdomu tai, kad vieno išskirtinesnio salono dingimas iš karto buvo pastebimas tokiame mieste. Frankas rašo, jog Korsakovas, Benigseno įpėdinis, nerengė priėmimų, todėl „Benigsenams išvykus, miestas daug ko neteko. Vilnius lyg ir prigeso, lyg ir pritilo."[39] Galbūt šio vieno salono, kur buvo galima tiesiog pabendrauti, išnykimas paskatino Franką pagyvinti savo paties saloną. Nors jis prisipažįsta, kad tuo metu tetroško vien tik darbo ir tylos, jog buvo atsisakęs teatro, kazino ir pobūvių. Tačiau kas sekmadienį jo „namuose rinkdavosi draugija: profesoriai, inteligentai, net kai kurie gabesnieji mokiniai. Gerdavome arbatą, skaitydavome laikraščius, aptardavome naujas knygas ir šnekučiuodavomės. Moterų neįsileisdavome."[40] Draugijos sudarymo principas buvo labai

38 Ibid., 200–201.
39 Frankas, 105.
40 Ibid.

demokratiškas (nekalbant apie moterų diskriminavimą), beveik kaip ankstyvųjų universitetų – vienoje kompanijoje tiek profesoriai, tiek studentai. Pabrėžtina, kad greičiausii šių sekmadieninių susirinkimų metu nebuvo alkoholio, tik arbata. Kartu šie vakarai gali būti laikomi literatūriniais (nors neaišku kokias knygas aptarinėdavo) ir naujienų aptarimo susirinkimais. Tie vakarai jau turėjo daug intelektualinio salono bruožų. Tiesa, čia nebuvo moterų. Tai tarsi turėjo ženklinti salono rimtą, mokslinę paskirtį. Tokie susitikimai sukėlė Jozefo Franko tėvui tam tikrą nerimą, jis perspėjo sūnų: „Žiūrėkite, kad jie neišsigimtų į klubus, kad jūsų nesukompromituotų politika, o ne mokslais besidominti publika."[41]

Gal tai tik sutapimas, bet iškart po šių pašnekesių prie arbatos aprašymų galime skaityti apie tai, jog Jozefui Frankui gimė idėja kurti Medicinos draugiją. Kiek medicinos draugijos įkūrimą galėjo sąlygoti šie *à la* intelektualinio salono pokalbiai, neaišku, bet ryšys galimas. Nors Frankas kalba pirmuoju asmeniu, tai yra, sako „Pasiūliau įsteigti medicinos draugiją."[42] Bet neaišku, kiek labai svarbaus palaikymo jis gavo iš savo arbatą geriančių draugų. Tiesa, tiek ši Medicinos draugija, tiek, kaip galima manyti, ir sekmadieninis būrelis vengė veltis į politiką, politinius žaidimus. Gal tuo ir paaiškintumėme, kodėl jis nevirto intelektualiniu salonu. Iš kitos pusės, per visą šį, nors Frankas gal ir nesutiktų taip pavadinti, „universiteto klestėjimo laikotarpį" intelektualinis salonas nebuvo ypatingai reikalingas. Vyko daug viešųjų pa-

41 Ibid.
42 Ibid., 106.

skaitų, viešųjų gynimų, o be to, profesoriai bei įvairiausi „raštininkai" rinkdavosi į Zavadskio knygynėlį. Tuo metu intelektualinių pramogų buvo daug daugiau nei amžiaus vidury, kada kūrėsi Kirkoro intelektualinis salonas.

Kaip pažymi Stanisław Kirkor, 1861 metai atnešė didelį pasisekimą Kirkorui. Tai buvo *Kurjer Wileński* intensyviausi vystymosi metai. Greičiausiai tai ir įtakojo, jog „A. H. Kirkoro namai ir redakcija tapo pagrindiniu lenkiškos kultūros židiniu Lietuvoje."[43] Galima, aišku, ginčytis su Stanisław Kirkor dėl Kirkoro namų lenkiškumo, nes akivaizdu, kad tiek iš jo Vilniaus atsiminimų, tiek iš jo susirašinėjimų su Kraševskiu, Sirokomle ar savo būsimąja antrąja žmona, jis dirbo Lietuvai ir su ja siejo visas savo viltis, o vėliau ją apraudojo. Egidijus Aleksandravičius mato Kirkorą ne tik kaip mokslininką, publicistą, leidėją ar spaustuvininką, bet kaip kultūrinio darbo organizatorių. Šis Kirkoro kultūrinio-organizacinio darbo mastas ir reikšmė labiausiai išryškėdavo šeštadieninių popiečių metu.[44] Kiekvieną šeštadienį vakare pas jį rinkosi redakcijos atstovai, laikraščio bendradarbiai, draugai, iškilesni Vilniaus atstovai, kaip jis pats įvardina, „posikalbėjimui."[45] Toks žodis liudija apie neformalų salono pobūdį, apie didelį privatumą, asmeniškumą ir draugiškumą. Iš pirmo žvilgsnio, viskas tarsi primintų anksčiau aprašytiems salonams įprastą vaizdą: salonas – tai draugiškiems santykiams palaikyti skirta niekų

43 Stanisław Kirkow, 58.

44 Aleksandravičius, *Prieš aušrą*, 153.

45 Lenkiškai būtų „na pagadankę" – A.H. Kirkor, „Ze wspomnień Wileńskich", *Kraj*, 1884, Nr. 3, 2.

tauškimo vieta, tam tikro malonumo kalbantis erdvė. Kirkoro salone pokalbis irgi buvo svarbus. „Triukšminga ir judru būdavo, o kaip kalbėta, smagu pas mane buvo šeštadieniais". Jis pats daugiausiai kreipė dėmesį ne į tai, kas buvo sakoma, bet kad buvo diskutuojama ir bendraujama. Tiesa, pagal aprašytus asmenis galima suprasti, jog ir diskusijų temos buvo pakankamai rimtos ir visų pirma intelektualios. Tai liudija plačiai aprašyta diskusija apie Šilerį arba pastaba, jog kai kurie klausydamiesi Eustachijaus Tiškevičiaus kalbos vis kažką pasižymėdavo savo užrašuose (juk neužsirašinėjama anekdotų ir praeito baliaus pasakojimų.) Apskritai salone vyravo rimtos temos, ten diskutavo žymūs to meto vietiniai rašytojai ir mokslo žmonės.

Šiame erdviame bute universiteto pastatuose buvo „visiška laisvė, buriavosi grupelės, kalbėta, diskutuota, skaityta – ir nebuvo jokių kortų". Toks veržlus intelektualinis gyvenimas turėjo tikrai imponuoti. „Jokių kortų", anot Aleksandravičiaus, rodė išskirtinumą nuo kitų salonų ir liudijo demokratiškesnį šių namų pobūdį. Šis demokratiškesnis namų pobūdis pasireiškė ir kitom savybėm. Čia dažnai lankydavosi ir M. Akelaitis, nebijojęs atvirai pasisakyti, kad yra kilęs iš valstiečių. Šiame salone jis buvo ypač maloniai priimamas, visų pirma, dėl savo lietuviško darbo – darbai ir bendri interesai Kirkorui rūpėjo labiau nei socialinė kilmė. Per daug dėmesio Kirkoras nekreipė ir į profesiją. Kaip atskleidžia Stanisław Kirków, Kirkoras jaunystėje ypatingai žavėjosi teatru, nes teatre jis matė galingą įrankį patriotiniams jausmams ugdyti. Vėliau jis pats vedė – priešingai to meto papro-

čiams – aktorę Heleną Majewskają. Taigi bendras idealusis interesas ir dvasinė bendrystė jam buvo svarbiau už profesiją ir socialinį statusą. Aleksandravičius teigia, kad ir dailininkai, ir aktoriai, ir keliaujantys muzikantai čia būdavo mieli svečiai. Kirkoro salone vyko daug gerų muzikinių koncertų. „Tada šeštadieniniai vakarai tapdavo meniniais". Tokia bičiulystė su menininkais nebuvo dar įprasta to meto visuomenei. Anot Aleksandravičiaus, „diduomenė mėgdavo klausytis talentingų muzikantų, bet su jais diskutuoti ir bičiuliautis nelabai."[46] Aleksandravičius mini tokias įdomias ir iš aplinkos išsiskiriančias demokratines tendencijas: „Kaip tik šioje judrioje, intensyviai besimainančioje Vilniaus švietėjų ir publicistų aplinkoje tarp Kirkoro šeštadieninių popiečių lankytojų prasidėjo, tiksliau atgimė bajorijos broliavimasis su kitų, neprivilegijuotų luomų atstovais."[47]

Nors šis salonas ypatingai suklestėjo tik 1861 metais, bet, anot Kirkoro, pas jį rinktasi dar nuo Stanisłovo Moniuškos laikų, nuo pat 1856 metų. Ir vėl toks įdomus sutapimas juk ką tik prieš tai buvo pradėjusi veikti Laikinoji Archeologinė komisija. Tai liudija, kaip vienas kultūrinis įvykis skatina kitus kultūrinius fenomenus, o šie tuo pačiu entuaziazmu paremia ir pradinį savo šaltinį. Greičiausiai ir intelektualinis Kirkoro salonas, kur lankydavosi tie patys žmonės, kurie dirbo archeologinėje komisijoje ir organizavo Senienų muziejų, davė daug intelektualaus poilsio ir naujų idėjų Lietuvos kultūrinio gyvenimo veikėjams.

---

46 Aleksandravičius, 154.
47 Ibid., 160.

Kirkoro salonas buvo tikrai ypatingas: intelektualus, didelis (kartais šiame salone būdavo iki 80 žmonių) ir, panašiai kaip Franko sekmadienio arbatos popietės, vyriškas. Kirkoro salonuose tarp įvairiausių ekscentriškų ir įdomių „egzempliorių" neaptinkame nė vienos moters. Įdomu, kodėl vieninteliuose dviejuose intelektualinio salono pavyzdžiuose nėra moterų? Ir nekyla įtarimų, jog galbūt Frankas ar Kirkoras asmeniškai būtų nusiteikę prieš moteris ar abejotų jų intelektualiniu pajėgumu – jie kaip tik visada stengdavosi paremti moteris jų intelektualiniuose ieškojimuose. Taigi šis salonų bruožas yra pakankamai keistas, juo labiau, kad salonas yra suprantamas kaip moterų terpė. Gal šių salonų organizatoriai tiesiog bijojo, jog moterų įsileidimas sugriautų salonų intelektualumą, nes jos, anot Jucevičiaus, moka papasakoti tik apie praėjusį balių.

Dar Moravskis pripažino, jog konfliktai – pastovus reiškinys salonuose (tiesa, čia kalbama ne apie intelektualinius salonus).[48] Tuo tarpu Kirkoro salone buvo jaučiama vienybė, idėjos ir tikslų bendrumas.[49] Tačiau, kaip sugestijuoja Stanisław Kirkor (nors savo atsiminimuose persunktuose romantinės dvasios, A. H. Kirkoras to ir nemini), šis sugyvenimas netruko ilgai. Mat 1861 metais prasidėjus demonstracijoms, o vėliau manifestacijoms Varšuvoje, panašios nuotaikos užplūdo ir Lietuvą. Daugeliui Kirkoro nuolaidumo (susitaikymo) politika Rusijos atžvilgiu tapo nepriimtina. Revoliucinė kryptis įgavo stiprybės. Tai vienas, tai kitas žmogus iš Kirkoro salono, o

---

48 Moravskis, 57.

49 Kirkor, „Ze wspomnień Wileńskich", *Kraj*, 1884, Nr. 3, 7.

taip pat ir iš jo draugų tarpo, pradėjo trauktis. Kaip rašė Stanisław Kirkor: „Disonansas tarp jo politikos ir daugumos nuotaikų vis didėjo."[50]

Reikia pasakyti, kad Kirkoro intelektualinis salonas, kaip ir paryžietiški salonai, klestėjo didelių permainų priešaušryje ir jų metu. Neatitikimas tarp siekių ir esamos tikrovės, besikeičianti santvarka galėjo būti tie akstinai, skatinantys gyvenamosios erdvės apmąstymus, intelektualinius disputus ir, kaip rezultatą, demokratiškesnį požiūrį į aplinkinius. Tuo tarpu Moravskio, Puzyninos aprašomais laikais socialinė santvarka buvo daug stabilesnė, realus ekonominis atsilikimas ne tiek akivaizdus, kad būtų pradėta karštai diskutuoti, ką daryti.

Išvados

Salonas jo amžininkams buvo svarbi kasdieninio bendravimo vieta. Gabrielei Giunterowai salonas – svarbiausia namų vieta, kur šeimininkų privatus gyvenimas susiduria su kitų privačiais gyvenimais. Tokiu būdu tai virsta viešąja erdve, čia laikomasi viešo bendravimo etiketo normų, lankosi įvairūs žmonės, pasakojami anekdotai iš viešojo gyvenimo, diskutuota įvairiais klausimais.

Salono etiketo normos buvo griežtos, gal dėl to, kad per jas buvo išlaikomas aukštuomenės stilius. Dalis amžininkų salonų normas ir manieras tiesiog įvertina kaip netikras, skatinančios damų ir vyrų dviveidiškumą, apsimetinėjimą. Griežtai buvo laikomasi ir pakvietimo taisyklės; paprastas žmogus, be kito, jau esančio salone, žmogaus į saloną ateiti negalėjo – tokiu būdu buvo

50 Kirkor, 58.

išlaikomos uždaros pašaliniams salono erdvės ir šiek tiek privatesnis draugų ratas.

Salonas dažniausiai matomas kaip kasdieninio laiko praleidimo ir pasilinksminimo vieta. Pasilinksminimai galėjo būti įvairūs: lošimas kortomis, merginimasis ar šokiai. Bet rimtesni memuaristai mėgo ir kito tipo salonų pasilinksminimus – geros muzikos klausymasis ar diskusijos apie literatūrą.

Salonas buvo ta vieta, kur buvo galima susitikti reikiamus žmones ir vėliau naudotis jų pagalba kuriant karjerą. Pažintys tuomet buvo labai vertinamos ir puoselėjamos. Galbūt dėl to buvo puoselėjami ir vertinami salonai – reikėjo nuolat lankytis juose, kad būtų sutvirtinti draugystės ryšiai. Salone buvo galima atrasti bendramin-čių, ar įtikinti kitus savo reikalo kilnumu. Be šio žmogiško kasdieninio bendravimo, vykusio salonuose, žmonės gal būt nebūtų pajėgūs ką nors organizuoti, nebūtų visuomenės – juolab, kad carinio režimo metais draugijos ir kitos organizacijos formos buvo visaip varžomos. Ir nors salonai ne visada buvo intelektualūs, bet jie leido visuomenės elitui pažinti vieni kitus, ir tokiu būdu nesutrūkinėjo ryšiai senosios visuomenės tarpe.

Nors autoriai apie tai atvirai nešneka, galima numanyti, jog salonuose buvo diskutuojama visuomeninių problemų tema, gyvavo patriotizmo atmosfera. Čia buvo tariamasi dėl labdaringų koncertų organizavimo, čia buvo apeliuojama į protą ir į tėvynės meilę – ypač tai matyti Kirkoro salone.

Iš aptartų atsiminimų susidaro įspūdis, kad salonų kultūra tiesiogiai priklausė nuo šeimininko, nuo žmonių,

kurie ten lankėsi. Jei ten rinkdavosi asmenybės, kaip Kirkoro salone ar Franko arbatėlėse, tai salonas virsdavo intelektualumo oaze. Intelektualinis salonas – visų pirma intelektualumą puoselėjančių žmonių grupė, o ne kambarys, butas ar salė. Tuo tarpu asmenybės, suinteresuotos mokslu ar visuomenės gerove, nebuvimas leido salonų lankytojams mėgautis kortomis ar merginų dėmesiu.

ŠALTINIAI IR LITERATŪRA

Egidijus Aleksandaravičius, *Prieš aušrą*, Vilnius, 1990.

Jozefas Frankas, *Atsiminimai apie Vilnių*, Vilnius, 2001.

Liudvikas Jucevičius, „Žemaičių žemės prisiminimai", *Raštai*, Vilnius, 1959.

Adam Honorii Kirkor, „Ze wspomnień wileńskich", *Kraj*, 1994, Nr. 3.

Stanisław Kirkor, *Przeszłość umiera dwa razy*, Kraków, 1978.

Stanislovas Moravskis, *Ketveri mano jaunystės metai Vilniuje*, Vilnius, 1994.

Z Gunterów Gabrjela Puzynina, *W Wilnie Dworach Litewskich 1815 – 1843*, Kraków, 1990.

SANTYKIO SU APLINKA TRAKTAVIMAS MINDAUGO NAVAKO KŪRYBOJE

DAINIUS PSITULSKIS

Skulptūros diskurso kaitos prielaidos

Dvidešimtojo amžiaus antroje pusėje Vakarų Europoje bei JAV susiformavo sąlygos, leidusios permąstyti skulptūros sklaidą šiuolaikiniame mene. Septintajame ir aštuntajame dešimtmetyje ėmė įsigalėti kritiškas požiūris į muziejų ir galerijas. Menininkai pradėjo kvestionuoti oficialių meno institucijų aktualumą, erdvinį ribotumą, modernistinės skulptūros autonomiškumą, gebėjimą lanksčiai reaguoti į šiuolaikinio meno poreikius. Tai sudarė prielaidas atsirasti alternatyvioms darbų pristatymo vietoms.

Nuo pat 1960–ųjų, kai skulptūra imta vadinti krūvą šiukšlių ant grindų, siaurus koridorius su televizoriais, kambaryje išdėstytus veidrodžius, didelio formato fotografijas, dokumentuojančias išvykas į kaimą, žodį „skulptūra" tapo vis sunkiau ištarti. Vartojant šį žodį kaip universalią kategoriją, apimančią tokią gausą meno reiškinių, atsivėrė aplinkybės jai kisti arba visai išnykti, pakeičiant ją kitomis.

Pradedant vėlyvaisiais 60–aisiais, tuometinis menas ir kritika pradėjo kvestionuoti modernistinius autonomijos principus, savo dėmesį fokusuodami ties socialinėmis

meno funkcijomis. Pamažu kritika perkėlė žvilgsnį nuo kategorijos „kūrinys savyje" – kuriai būdinga fiksuota, nekintanti reikšmė – prie darbo konteksto, jį rėminančių sąlygų.

Site-specifity, tai kūrybos būdas, kuriame kontekstas įtraukiamas į prasminį, struktūrinį meno audinį. Jis veikia kaip priešprieša ideologinio meno dariniams, siekiant išsilaisvinti nuo institucinio meno varžtų. Per daugelį metų *site-specifity* keitėsi – į kūrinio kontekstą buvo įtrauktos vietos simbolinės, socialinės, politinės reikšmės bei istorinės aplinkybės, kuriose veikia: a) meno kūrinys, b) žiūrovas ir c) pati vieta.

Iki tol šis išsiplėtimas pabrėžė socialinius ar fizinius santykius struktūruojant meno kūrinį ir pačią vietą. Kritiškas vietos menas ne tik siekė įtraukti kontekstą, kuris buvo panaudotas meno kūriniui kritikuoti, bet ir patį darbą, įsiterpiant į vietą. Meno ir vietos sąveika keitė vienas kito identitetą, nunyko griežtos ribos tarp jų. Taip menui buvo sudarytos galimybės dalyvauti platesniame kultūriniame ir socialiniame diskurse. Meno identitetas kiekvienąkart keitėsi jam susidūrus su vietos specifika. Pavyzdžiu galėtų tarnauti Richard Serra atvejis. Tapo aišku, jog nepakanka remtis vietos specifiškumu, tvirtinant, kad Richard Serra kūrinys „Pakrypusi arka" įsiterpia į miestą vien tam, kad iš naujo pertvarkytų erdvę, suteikdamas jai skulptūrinės erdvės statusą. Šis atvejis rodo, jog „Pakrypusi arka" atsiskleidžia kaip specifiškumo ir apibendrinimo pavyzdys. Jame pastebimas simptominis atotrūkis tarp kritinių – estetinių ir urbanistinių – problemų. Iš vienos pusės skulptūra neabejotinai yra susieta su vieta, kurioje ji pastatyta: ji pabrėžia

skirtingumą nuo aplinkui esančios architektūros, keičia erdvinius modelius, traukia stebėtojus į darbo erdvę ir nukreipia žmogaus žvilgsnį Federal Plaza link. Tačiau tokiu būdu ji sugriauna pastato darnumą[1]. Net jeigu Serra ir sukūrė šią skulptūrą, panaudodamas erdvę estetiškai, atsiedamas ją nuo socialinio konteksto, svarbia išlieka sentencija, jog erdvė buvo pasirinkta neatsitiktinai.

1978–aisiais Robert Morris pažymėjo, jog baltos galerijos erdvės galėjo būti aprėptos vienu žvilgsniu. Ta prasme jos buvo ekvivalentiškos minimalizmo menui – anti-erdvinės, ne-erdvinės. Todėl autorius iškėlė sau tikslą – demonstratyviai instaliacijų pagalba pakeisti šią erdvę. Luizianos muziejuje šalia Kopenhagos jis išdėliojo didelius prožektorius ir veidrodžius, siekdamas tarp jų sukurti sudėtingą, komplikuotą erdvę. Ji tapo labirintiškai paini, fragmentuota, žadinanti suvokėjo pažinimo ir orientacijos pojūčius. Tokiu būdu Morris atsisakė grynos stereometrijos, anoniminės modernizmo erdvės. Vietoj to, jis tyri-nėjamą vietą susiejo su psichologiniais, specifiniais elgsenos modeliais, su atmintimi ir kasdienio naudojimo ženklais. Morris teigė, jog tai, ką ranka ar mostas gali padaryti reaguodami į plokščią paviršių, yra visiškai skirtinga nuo to, kaip rankos, plaštakos ir kūno judėjimas santykiauja su trimatės erdvės objektais. Radikaliai skirtingas požiūris į šias erdves apsprendžia skirtingus elgsenos modelius. Menininkas atmeta klasikines kūrybos priemones ir pereina prie veiklos, apimančios paviršius, objektus ir laiko dimensiją. Taip mes susiduriame su nauju

---

1 R. Deutsche, „Public Art and its Uses", *Critical Issues in Public Art*, eds. Harriet F. Sennie, Sally Webster, Washington, London: Smithsonian Institution Press, 1992.

erdvės suvokimu, nauju požiūriu į aplinką. Erdvė daugiau nebėra kildinama iš skaidymo, tūrio fragmentavimo, taip kaip konstruktyvistų darbuose. Ir santykyje su kūriniu erdvė nėra taip subalansuota, kaip minimalistų kūriniuose. Ši erdvė nėra nei ideali, nei abstrakti, bet funkcionuoja kartu su fundamentaliomis architektūrinės ir gamtinės aplinkos idėjomis. Trumpai tariant, tai aplinka (Christian Norberg-Schulz ją vadino „egzistencine erdve"), kurioje mes gyvename ir judame. Nuo šiol dauguma skulptūrų galėjo būti apibrėžiamos tokiais terminais, kaip: *kelias, kryptis, vieta* ir *centras, laukas, vidinis* ir *išorinis*, skirtingai nuo anksčiau galiojusių klasikinių kategorijų: *medžiaga, masė, tūris, kompozicija* ir *ritmas*[2].

Naujasis vietos menas kvestionuoja aplinkos suvokimą, nukreipdamas žiūrovo žvilgsnį, veikdamas stebėtoją fiziologiškai, įsileisdamas tyrėją į savo erdvę, priversdamas jį mąstyti ir užduoti sau klausimus. Šis architektūrinis menas savyje turi funkcionalų pagrindą. Kitaip nei dauguma modernizmo tapybos ir skulptūros darbų, kuriuos modernistai, lygindami su kitais gyvenimo reiškiniais atsargiai vadino antiutilitariais, XX a. antrosios pusės meno pavyzdžiai dažniau yra panašūs į sieną, koloną, grindis ar duris.

> Tai skulptūros, instaliacijos ir kitokie trimačiai kūriniai, kuriuos suvokdamas žiūrovas aktyviai juda realia ekspozicine arba specifine „vietos meno" erdve. Suvokėjo judėjimo charakteris ir pati erdvė kūriniui suteikia vis daugiau naujų prasminių konfigūracijų. Šia erdvės struktūra paremta strategija yra numačiusi ansamblinį objekto ir jo

2 Ruhrberg, Scheckenburger, Fricke, Honnef, *Art of the 20th Century*, ed. Ingo F. Walther, Berlin: Tachen, t. 2, 561.

aplinkos poveikį žiūrovui. Kūrinio prasmė nėra sutelkta į jį patį ir nėra paslėpta jame pačiame, bet išsklidusi[3].

Naujasis vietos menas atmeta meno kaip dekoracijos principus. Skulptūros nėra vien tik išdėstomos aplinkoje – jų pagalba formuojamos naujos erdvės.

Lokaliai orientuoti poslinkiai

Gana ilgai Pop menas, Naujasis Realizmas, Arte Povera, Minimalizmas, Objekto ir kitos kryptys nerado atgarsio Lietuvoje. Septintajame dešimtmetyje Lietuvos skulptoriai susidūrė su oficiozinio meno diktuojamomis ideologizuotomis temomis ir idėjomis. Viena iš alternatyvių pasipriešinimo formų tapo sugrįžimas prie klasikinės moderniosios dailės tradicijos. Įkvėpimo daugiausiai semtasi iš tokių dailininkų, kaip: Jacques Lipschitz, Alberto Giacometti, Constantin Brancusi, Henry Moore, Marino Marini, Fritz Wotruba, Barbara Hepworth ir Jean Arp. Tuo pat metu suaktyvėja ir domėjimasis Antikos, Viduramžių ir etnografinio liaudies meno tradicijomis. Šioje įvairiausių impulsų terpėje iškyla nemažai ryškių asmenybių: Teo-doras Valaitis, Steponas Šarapovas, Vladas Vildžiūnas, Leonardas Strioga, Vytautas Šerys, Gediminas Karalius, Petras Mazūras, Rimantas Šulskis, Vladas Urbanavičius, Ksenija Jerošovaitė. Tačiau šie autoriai nesureagavo į pokyčius Vakarų mene ir toliau laikėsi klasikinės moderniosios plastikos dėsningumų, savo skulptūras palikdami reprezentatyviai rymoti ant pjedestalo.

---

3 B. Pankūnaitė, „Disciplina / Tarpdisciplinišku mas / Dešimtojo dešimtmečio dailės procesai ir kontekstai", Tarptautinė dailės kritikų asociacija, Lietuvos sekcija, Vilnius, 2001, 96.

Šiame etape į naujuosius meno judėjimus buvo atsižvelgta tik pavienių autorių kūriniuose. Lokaliai reikšmingos plastinės raiškos alternatyvų paieškos prasidėjo septintajame dvidešimto amžiaus dešimtmetyje sustiprėjus modernizavimo tendencijoms. Šalia tradicinės figūrinės skulptūros pradėta kurti į griežtus rūšies ar žanro rėmus netelpantys darbai. Jų atsiradimas buvo sąlygotas ne tik individualios raiškos siekio, bet ir orientacijos į pakitusį tarptautinį dailės kontekstą. Eksperimentinio pobūdžio darbai sunkiai skindavosi kelią į oficialias parodas. Tokie darbai buvo kuriami vedami individualių kūrybinių paskatų ir egzistavo oficialaus meninio gyvenimo paribiuose. Anot Laimos Kreivytės, „būtent ši marginalinė sritis tapo naujų meninių idėjų bei išraiškos priemonių bandymo lauku, kuriame brendo dabar paplitusios konceptualiosios skulptūros, objektų, akcijų, instaliacijų idėjos ir raiškos formos"[4]. Apimtinės formos, erdvinės struktūros problemos domino ne tik skulptorius. Tapytojas Vincas Kisarauskas ir Valentinas Antanavičius, peržengę oficialaus meno deklaruojamą ribotumą, pradėjo konstruoti asambliažus iš rastų daiktų, taip sugriaudami skulptūros ir tapybos rūšinį grynumą. Kisarauskas pirmąjį asambliažą sukūrė 1960-aisiais metais, Antanavičius kiek vėliau – po penkerių metų.

Kisarausko kūriniai pasižymėjo plastine derme ir galėjo būti lyginami su klasikinio modernizmo, pavyzdžiui, kubizmo ar konstruktyvizmo kūriniais. Daiktai Kisarausko darbuose pristatė ne vartotojiškus visuomenės gyvenimo aspektus ar jo standartus, kaip Pop meno

4 L. Kreivytė, *Skulptūra 1975–1990*, sud. G. Jankevičiūtė, E. Lubytė, Vilnius: Aidai, 1997, 32.

dailininkų kūriniuose, bet buvo paversti adaptuotu sumanytosios kompozicijos plastiniu elementu. „Daiktas tampa kūrinio kūno nareliu, savo reikšme tolygiu kitoms raiškoms priemonėms – spalvai, potėpiui, faktūrai"[5].

Antanavičiaus asambliažų kompozicijos centre yra daiktai, jų deriniai, kurie realizuoja socialinės ar politinės simbolikos prasmes. Tapyba, spalva tarnauja kaip fonas, detales jungiantis, išryškinantis arba gaivinantis elementas. Daiktų pasirinkimą nulemia ne tik estetinės, bet ir simbolinės raiškos galimybės. Siekdamas maksimalaus emocinio sugestyvumo, Antanavičius peržengė paveikslo rėmų ribas. „Iš rastų daiktų jis pradėjo konstruoti laisvai stovinčius objektus (pvz., „Demografinė krizė"; 1979–1985 – pusiau perpjauta plastmasinė lėlė, tabaluojanti tuščiavidurio manekeno viduriuose)"[6]. Asambliažai liudijo dailininkų troškimą išsiveržti iš plokštumos į erdvę ir padidėjusį dėmesį kasdienei aplinkai. Išaugo susidomėjimas meninės formos įsiterpimu į natūralią gamtą ir miesto erdves.

Aštuntojo dešimtmečio pabaigoje skulptoriaus Vlado Vildžiūno sode Vilniaus Jeruzalėje iš netradicinių medžiagų – polietileno, audinių, popieriaus – pagamintus objektus eksponavo Kazimiera Zimblytė ir Petras Mazūras. Pastarasis 1978–aisiais Jeruzalės sode susirinkusiems žiūrovams pristatė didžiulį pripūstą polietileno maišą. Vėliau, prisimindamas šį epizodą, Mazūras „prisipažino daręs tai savo bičiulių malonumui, net nesigilindamas, ar tai menas, paprasčiausiai džiaugdamasis galimybe greitai,

5 Ibid., 32.

6 Ibid.

be didelių pastangų sukurti didelės apimties formą"[7]. Nors jo kūryboje šis objektas yra išimtis, tai rodo, jog skulptoriams rūpėjo medžiagos raiškos ir mastelio poveikio bandymai. Tuo požiūriu galima vertinti ir Mindaugo Navako cinkografijas – fotomontažus (tiesa, sukurtus kiek vėliau), kur jo skulptūros derinamos su didžiuliais pastatais.

Ryškesnės permainos skulptūroje prasidėjo aštuntojo dešimtmečio pabaigoje. Jas paženklino tokie kūriniai, kaip: Petro Mozūro „Žemė motina" (1978) ir Mindaugo Navako „Vaikai" (1980).

„Žemę motiną", sukurtą pasiremiant klasikiniais pavyzdžiais (antikinės deivių nudužusiomis galvomis statulos, senovės Romos laikų daugiakrūtės Izidės atvaizdai), Mazūras tarytum supriešino miniai anemiškų, bejėgių „motinysčių", neturinčių nei plastinės, nei siužetinės intrigos"[8]. Navakas skulptūroje „Vaikai" penkis kartus judesyje pakartojo sugniaužtu kumšteliu agresyviai mojuojančio kūdikio motyvą. Čia skulptorius sukūrė daugiakojo–daugiarankio grobuonies atvaizdą. Šie darbai liudijo požiūrį į skulptūrą kaip į išplėstą kūrybos sritį, tik iš dalies priklausomą nuo jai taikomų žanrinių reikalavimų. Pradedama laikytis nuomonės, kad skulptūros šiuolaikiškumą bei aktualumą apsprendžia kūrinyje autoriaus atrastas santykis su aplinka, gamta ir kultūra. Akivaizdžiai susilpnėjo figūrinės formos reikšmė. Žmogaus figūrą keičia augalų, gyvūnų atvaizdai. Reiškiant požiūrį į aplinką ir į pačią skulptūrą, vis labiau manipuliuota

7 Ibid., 34.

8 G. Jankevičiūtė, *Skulptūra 1975–1990*, sud. G. Jankevičiūtė, E. Lubytė, Vilnius: Aidai, 1997, 117.

gamtos bei žmogaus pasaulio fragmentais. „Kartais tikrovės objektų parafrazės atpažįstamos ir tas tikroviškumas prasmingas, kartais kuriama autonomišką būtį įgyjanti forma, liudijanti skulptūros galimybes aktyviai formuoti mus supančią aplinką"[9].

Lokaliai orientuoti poslinkiai reprezentuoja natūraliai išgyventą meninę tradiciją. Šioje mąstymo konstrukcijoje iškyla Navako kūrinių novatoriškumas, gebėjimas radikaliai pakeisti klasikinį požiūrį į skulptūrą. Pastarajame kontekste jis figūruoja kaip vienas ryškiausių šiandienos menininkų, pakeitusių požiūrį į aplinką, sugebėjusių peržengti erdvinį ir semantinį galerijos ribotumą. Navakas vienas pirmųjų sureagavo į pasikeitusį Vakarų meno diskursą ir „nuo 1980-ųjų jis tampa pirmuoju lietuvių skulptoriumi, nuosekliai perimančiu konceptualaus meno patirtį"[10].

Navakas tapo pionieriumi ne tik skulptūroje, bet ir bendrame kultūriniame kontekste: čia jis atsigręžė į daiktų pasaulį ir pradėjo kurti antrinės natūros inspiruotus kūrinius. Šalia pagrindinės srities – skulptūros – jis kūrė instaliacijas, autorines knygas, cinkografijas, fotografijas ar net scenografijas baleto ir operos spektakliams. Supo-nuodamas savo kūrinių panašumą į „antrinės paskirties daiktą"[11], Navakas buvo priverstas spręsti naujai iškilusią problemą: pereiti nuo suvokimo „daiktas savyje" prie „daiktas aplinkoje". Naudodamas kontrasto kūrimo ar

9 Ibid.

10 R. Jurėnaitė, „Mindaugo Navako kūrybos dokumentacija", LDM, Šiuolaikinio meno centras, 60.

11 A. Andriuškevičius, „Mindaugo Navako skulptūra. Ištakos ir inspiracijos", *Kultūros barai*, 1981, nr. 6, 47.

ištirpimo aplinkoje principus dailininkas formavo naują tikslą – pereiti prie erdvinio meno kūrinio suvokimo, įtraukiant kontekstą, aplinkos elementus, juos kritikuojant ir ironizuojant.

Lietuvoje meninės transformacijos tapo neatsiejamos nuo politinių faktorių: galimybė rinktis ir minties laisvė stimuliavo labai individualius mąstymo modelius. „Nuo 9–to dešimtmečio pabaigos Lietuvoje patiriamos permainos iš anksčiau buvusių išsiskiria atvirumu:

> kurių eiga dar nenumato judesio varžymų ir baigties išvadų. Vykstant radikaliai sklaidai išplėsto kultūros lauko link, randasi ir plečiasi antropologinis, etnografinis diskursas, kuris, be kitų, turi aksiominę tarpdisciplinišKumo savybę. Keičiantis erdvinėms meno suvokimo aplinkybėms, jų fizinėms suvokimo sąlygoms, visų pirma kinta meno priemonės materialusis bei instrumentinis pavidalas"[12].

Hal Foster šią transformaciją įvardino perėjimu nuo *medium-specific* (orientacija į kūrybos priemonę) prie *discourse-specific* (susikoncentravimas ties išplėsto meninio lauko galimybėmis) praktikos.

Variacijos kultūriniais kraštovaizdžio ir architektūros terminais

Ankstyvaisiais 60-aisiais Vakarų Europoje kai kurie darbai peržengia modernistinio ribotumo ribas ir po truputį ima okupuoti niekieno žemę: tai buvo arba tai, kas buvo priešais pastatą, bet nebuvo pastatas, arba tai, kas buvo kraštovaizdyje, bet nebuvo kraštovaizdis. Gryniausiu to pavyzdžiu galima būtų laikyti Robert Morris darbus. Vienas iš kūrinių buvo pristatytas 1964-aisiais metais

---

12 „Dešimtojo dešimtmečio dailės procesai ir kontekstai", Tarptautinė dailės kritikų asociacija, Lietuvos sekcija, Vilnius, 2001, 96.

„Green" galerijoje. Eksponuotas darbas simuliavo tariamą architektūrinę erdvę. Šios skulptūros statusas buvo redukuotas iki paprasto apibrėžimo, kad tai yra kambaryje, bet nėra kambarys. Kito darbo turinį sudarė dėžės su veidrodinėmis plokštumomis, išdėstytos lauko erdvėje. Kubo formos skyrėsi nuo aplinkos, tačiau atspindžiai vizualiai pratęsė medžius ir žolę, nors iš esmės ir nebuvo kraštovaizdžio dalis. Šie du pavyzdžiai rodo, jog skulptūra kišosi į tas sritis, kurios anksčiau jai nepriklausė. Tai tapo pirmuoju žingsniu, plečiant skulptūros diskursą.

Modernizme skulptūra buvo ta kategorija, kuri, anot Rosalind Krauss, sudaryta iš *ne-kraštovaizdžio* ir *ne-architektūros*. Šie du terminai ženklina griežtą binarinę opoziciją tarp pastatyto ir nepastatyto, kultūrinio ir gamtinio, kur skulptūra užima tarpinę poziciją. Tačiau 1960-ųjų pabaigoje pradedama kvestionuoti šios triados ribas. Pasak Krauss, ne-architektūra yra dar vienas būdas išreikšti terminą *kraštovaizdis*, o ne-kraštovaizdis – atvirkščiai – nurodo į *architektūros* terminą. Šio loginio pakeitimo pasėkoje binarinių opozicijų pora tampa kompleksiniu dariniu, suformuotu iš keturių dalių.

Kompleksinis modeliavimas tapo galimas tik tada, kai buvo išsiveržta iš uždaro, taip vadinamo, post-renesansinio meno rato. Anot autorės, Vakarų kultūra negalėjo mąstyti kompleksiškai, tuo tarpu kitos kultūros šį terminą vartojo jau seniai. Įvairūs labirintai, Japonijos sodai buvo ir architektūra, ir kraštovaizdis. Negalima sakyti, jog jie labai skyrėsi nuo skulptūros – tiesiog tai buvo bendros kultūrinės erdvės dalis, kaip ir skulptūra, kuri buvo kita dalis.

Nuo šiol skulptūra nebėra privilegijuota kategorija tarp dviejų kitų – ne-kraštovaizdžio ir ne-architektūros (kaip buvo modernistiniame mene) – o tampa viena iš sudėtinių dalių išplėsto diskurso lauke. Krauss siekia nušviesti skulptūros ir aplinkos santykio kaitą istorijos tėkmėje. Kalbėdama apie modernistinės skulptūros autonomiškumą, autorė teigia, kad tai skulptūra yra praradusi savo vietą, ištraukta iš konteksto, kuriam buvo sukurta. Reflektuodama pasikeitusias strategijas, autorė sudaro schemą, pagal kurią skulptūra tampa sudėtine išplėsto diskurso dalimi. Šio lauko elementais tampa kraštovaizdis, architektūra bei skulptūra, kurių pagalba kuriami nauji procesai, ženklinamos vietos, naujai sukuriama aplinka, formuojamos aksiomatinės struktūros. Autorės manymu, tik išsiplėtusio diskurso dėka skulptūra pratęsė savo gyvavimą, išeidama iš uždaros modernizmo sistemos autonomiškumo.

Tarp 1968-ųjų ir 1970-ųjų išplėsto skulptūros lauko privalumais pradėjo naudotis dalis menininkų, tarp jų Robert Morris, Robert Smithson, Michael Heizer, Richard Serra, Sol LeWitt. Jie paliko uždarą sistemą, kurią galėtume vadinti modernistine. Siekdama įvardinti istorinį lūžį ir struktūrinę kultūrinio lauko transformaciją, Krauss veda naujo termino *postmodernizmas* link.

Vietos konstrukcijos

Kūryboje Navakas nuolatos grįžta prie architektūrinių konstrukcijų ir elementų temos. Jo kūrinys „Kolona ir sija" (1989) buvo sukurtas Klaipėdos kraštui. Ši skulptūra buvo pritaikyta prie konkretaus Smiltynės parko reljefo ir todėl dar stipriau išreiškė glaudų ryšį su ją supančia aplinka. Į architektūrinę koloną kaip pleištas

įtvirtinta masyvi sija, kuri, savo ruožtu, atremta į neaukštą žemės kauburėlį. Žemės kauburys čia tampa neatsiejama sprendimo dalimi. Tai – išskirtinis Navako Klaipėdos skulptūrų parkui sukurtas darbas. Kalvos dydis apsprendė skulptūros konstrukcinius ypatumus, kompoziciją ir mastelį. Gamta čia netransformuojama, o tiesiog įtraukiama į meno kūrinį kaip sudėtinė skulptūros dalis. Svarbus Navako kūrinio santykio su aplinka aspektas – tik dvi skulptūros, Vytenio Jankūno ir Mindaugo Navako, iš visos kūrybinės stovyklos darbų liko Smiltynėje, toje aplinkoje, kurioje ir buvo sukurtos. Likusios skulptūros, pagal tuo metu susiklosčiusią tradiciją, iškeliavo į Klaipėdos skulptūrų parką.

„J. Pastogė" (1999), pastatyta Juodkrantėje, Kuršių mariose, yra geriausias pavyzdys, atspindintis unikalias junginio kraštovaizdis plius architektūra galimybes. Kraštovaizdžio kategoriją charakterizuoja du pagrindiniai elementai: pakrantė ir vanduo. Pastarasis elementas yra terpė, kurioje yra įtvirtinta architektoniška skulptūra, o pakrantė – sąlyginė riba, nuo kurios stebimas meno kūrinys. Skulptūra sukonstruota iš penkių granito riedulių, tarnaujančių kaip įtvirtinimas. Iš plieno ir medžio konstrukcijų suformuota pagrindinė dengiamoji statinio dalis. Šis meno kūrinys organiškai įsilieja į aplinką: natūralus, žmgaus dydžio mastelis, stogo linija atkartoja bangos siluetą, asimetriška ir dėl to organiška kompozicija. „J. Pastogė" kvestionuoja funkcionalumo sampratą: vienu metu ir teigia, ir neigia galimybę praktiškai ja naudotis. Kultūrinis darinys kraštovaizdžio erdvėje formuoja traukos centrą – į erdvę įtraukiamas naujas elementas, todėl galima teigti, jog vieta yra konstruojama.

Ženklintos vietos

Anot Krauss, vietos ženklinamos jungiant kraštovaizdžio ir ne-kraštovaizdžio kategorijas[13]. Šioje santykio su aplinka kategorijoje Navakas yra sukūręs vos keletą kūrinių, tačiau šie pavyzdžiai įrodė autoriaus gebėjimą jausti aplinką, suvokti skirtumus ir panašumus bei kurti pabrėžtinai organiškas ar specifiškai kontrastingas skulptūras. Vienu iš pavyzdžių galėtų tarnauti skulptūrinis projektas „Ši vieta" (1995) įvykdytas Suomijoje, Kankaanpaa vietovėje. Kūrinio inspiracijos šaltiniu tapo pati gamta. Uoloje išpjautas stačiakampis tūris buvo pakeistas nugludintu, spalviškai ir faktūriškai skirtingu marmuro „inkliuzu". Kultūrinis įsikišimas į gamtos pasaulį atskleidė gamtiškojo ir kultūrinio prado skirtumus. Pats projekto pavadinimas tampa nuoroda į tai, kad buvo paženklinta vieta. Sąmoninga kraštovaizdžio rekon-strukcija akcentavo kultūrinio įsiveržimo skirtingumą nuo natūralios gamtinės raidos. Ne-kraštovaizdžio elementas – marmuro luitas – tapo kultūrinės invazijos ženklu gamtinėje erdvėje. Todėl buvo suformuotas prasminis perkeitimas – kraštovaizdis-ne-kraštovaizdis. Ši Navako skulptūra vienu metu buvo ir gamtos, ir kultūros dalis.

Skulptūrą „Granito uolai" (1995) sudaro dvi sujungtos dalys, pakabintos ant stataus skardžio. Čia Navakas akcentuoja ne tik gamtinės ir sukultūrintos materijos ryšį, bet ir objekto santykį su vandeniu. Šalia vandens įkomponuotas kūrinys asocijuojasi su skendimu. Šį įspūdį dar labiau sustiprina konstrukcijos masyvumas, todėl menininkas atmeta galimą nuorodą į plūduriavimą van-

13 Krauss, ibid., 38.

dens paviršiuje. Pasak Navako, tam tikra prasme skulptūra primena inkarą, kuris Vakarų simbolikoje reiškia viltį. Todėl autorius suformuoja prasminę grandinę: granito skulptūra – vanduo – skendimas – inkaras – viltis[14]. Iš to aiškėja, kad prasmės formavime dalyvavo aplinkos elementai, bandant juos susieti asociatyviniais ryšiais.

Aksiomatinės struktūros

Didžiausią Navako kūrybos dalį sudaro darbai, vietos atžvilgiu kuriantys aksiomatines struktūras. Variacijos kūrybiniu principu architektūra plius ne-architektūra išryškina kritišką ir ironišką menininko santykį su aplinka. Įsiveržęs į architektūrai priklausančią erdvę, menininkas išplečia savo kūrybos diskursą, suteikdamas skulptūroms daugialypes prasmes, akcentuodamas keletą suvokimo lygių. Navakas perėjo nuo suvokimo „daiktas savyje" prie „daiktas aplinkoje", taip išplėsdamas autonominę skulptūros erdvę. Įėjus į architektūrinę aplinką, erdvė prasiplečia: nuo šiol anksčiau tik pastatams priklausęs urbanistinis kraštovaizdis tampa išplėsto skulptūros lauko dalimi. Skulptūra mieste Navakui kelia uždavinius, kurių sprendimai realizuoja skirtingas interpretacijas.

Konceptualios idėjos tapo medžiaga, kuri sąlygojo jo projektų charakterį, surinktų „Vilniaus sąsiuvinyje I". Čia menininko intencija apsprendžia tolesnę jo elgseną: jis nepasiduoda Vilniaus senamiesčio diktatui, nesiekia prisitaikyti prie istorinių formų, neieško su juo organiško ryšio.

---

14 H. Demakova, „Mindaugas Navakas In Conversation With Helena Demakova", *Mindaugas Navakas. Po dešimties metų*, Vilnius: UAB „Sapnų sala", 2002, 23.

Navakas sąmoningai realizuoja savo skulptūrinius projektus, supriešindamas juos šiai aplinkai, bandydamas užmegzti ironišką dialogą ar net ginčą su urbanistiniu kraštovaizdžiu ir atskirais, visiems gerai žinomais pastatais. Jo tikslas – išryškinti įtampą tarp istorinio palikimo ir dabarties poreikių. Visame cikle ryškus Dada tradicijoje naudojamas koliažo principas. Prie Algimanto ir Vytauto Nasvyčių suprojektuoto daugiaaukščio „Lietuvos" viešbučio tūrio aplikatyviai prilipdomas hipertrofuoto dydžio nekonkretizuoto gyvūno fragmentas. „Antrajame Vilniaus sąsiuvinyje" stambus elipsės formos tūris kuria įspūdį, jog objektas savo svoriu gali sutriuškinti žemus viešbučio priestatus, į kuriuos atsiremia. Kituose ciklo lakštuose palei viešbučio teritoriją išdėstomos likusios betoninės skulptūros. Šios skulptūros tampa stimulu permąstyti gerai pažįstamą urbanistinę situaciją, naujai pažvelgti į pastatus, kvestionuoti įsisenėjusias jų formas ir tūrius. Kartą pamatyti šie projektai lieka mūsų sąmonėje. Pasak menotyrininkės Ramintos Jurėnaitės, „jų groteskiškumas išryškina ir visų kitų šios miesto dalies architektūrinių idėjų nesuderinamumą, visą pokarinį laikotarpį besitęsiančią architektų klaidų grandinę"[15]. Taip buvo išreikštas kritiškas ir ironiškas požiūris į kasdienę gyvenamąją aplinką.

Savo didelį siekį keisti nusistovėjusią, sąmonėje įsitvirtinusią tvarką ir modifikuoti nykią socializmo architektūrą ne eskizuose, o praktiškai, Navakas galėjo įgyvendinti daug vėliau, negu buvo sukurtos Vilniaus sąsiuvinių cinkografijos. 1996-aisiais metais jis laimi tarptautinį konkursą, kurio pagrindinis tikslas – pakeisti

15 Ibid., 59.

Helersdorfo (Berlynas) gyvenamojo rajono aplinką. Griuvus Berlyno sienai, Vokietijos sostinėje prasidėjo pigios statybos ir monotoniškų Rytų Vokietijos gyvenamųjų namų fasadų atnaujinimo karštligė. Dideliuose gyvenamuosiuose rajonuose tapo svarbu iš esmės performuoti aplinką, todėl imtasi rimtų reformų.

Navakas sėkmingai išsprendė Helersdorfo rajono rekonstrukcijos uždavinius: suformuojamas traukos centras, atnaujinama pėsčiųjų zona. Ypač svarbiu kultūriniu objektu tampa ant vieno iš penkiaaukščių stogo užkelta Navako skulptūrų grupė, reprezentatyviai ženklinanti atnaujintas teritorijas. „Ryškūs polichrominiai plieno objektai – urnos, burlaiviai, obeliskas – sąmoningai kontrastuoja su funkcionalia ir monotoniška namo architektūra"[16]. Pastatas ima tarnauti kaip cokolis skulptūrinei grupei. Varijuojama istoriniais architektūros elementais (obeliskas nelyg iš Paryžiaus ar Romos; vaza kaip barokinių karalių pilių bei aristokratų rūmų dekoro dalis), bet įgyvendinama pasitelkiant naujausias technologijas ir medžiagas.

Sukūręs pirmąją „Didžiąją nesavarankišką" (1993), Navakas pradėjo ciklą, kurį nuosekliai vystė, sukurdamas tris skirtingas kompozicijas: „Dvi didžiosios nesavarankiškos" (1994) ir „Trys didžiosios nesavarankiškos" (1994). Visos trys kompozicijos, nors ir turi autonominę saviraišką, tolesniuose projektuose buvo vystomos ir plėtojamos viena iš kitos, kiekvieną papildant pasikartojančiais elementais. Šiuo atveju Navakas dirbo „postminimalistinėje tradicijoje

16 R. Jurėnaitė, „Mindaugo Navako kūryba – tarp pastovumo ir akcionizmo", *Mindaugas Navakas. Po dešimties metų – katalogas*, Vilnius, 2002, 62.

atsisakydamas pasakojančių ir metaforiškų intencijų"[17]. Forma čia apspręsta ne archetipinių ženklų, o įtakota fizinių medžiagos savybių – traukos jėgos, masės, svorio. Medžiaga ir technika apsprendžia ne tik formą, bet ir idėją.

Pirmoji „Didžioji nesavarankiška" – tai iš rūdijančio plieno lakštų suvirinta forma, primenanti raidę „P". Ši konstrukcija erdvės atžvilgiu yra nesavarankiška, todėl jai buvo parinktas atramos taškas architektūroje. Tik prišlieta prie kito savarankiško objekto, ji pradeda su vieta susijusią ekspansiją. Geometrinės formos yra redukuotos, tačiau skulptūros įtraukimas į iš anksto numatytą erdvinę situaciją yra sudėtingas. Toks jos įkurdinimas dalyvauja vitališkame dialoge su architek-tūrinėmis pastatų masėmis ir supančia urbanistinio kraštovaizdžio situacija. Pirmąkart ji buvo demonstruota parodoje „Tarp objekto ir skulptūros – lietuviškai" (1993), kurioje pagrindinį atramos taško ir tuo pačiu konteksto vaidmenį vaidino Šiuolaikinio meno centro ir Vilniaus senamiesčio architektūra. Svarbu pažymėti, jog kaskart buvo varijuojama skulptūros padėtimi erdvėje, nes objektas buvo sukurtas ne vienai specifinei vietai, o greičiau pritaikomas konkrečiai situacijai, pasinaudojant vienu erdvės traktavimo modeliu. Vėliau išaiškėjo, jog šią skulptūrą buvo galima perkelti ir į kitas aplinkas, ieškant konkretaus sprendimo.

Jei pirmoji skulptūra „Didžioji nesavarankiška" rėmėsi į sieną, tai „Dvi didžiosios nesavarankiškos" (1994) formuoja aplinką, pasitelkdamos papildomą elementą. Pastarasis turi aliuzijų į apverstą ketvertą, kurio pagalba kuriama nauja erdvinė kompleksinė kompozicija. Šie du

17 Jurėnaitė, ibid.

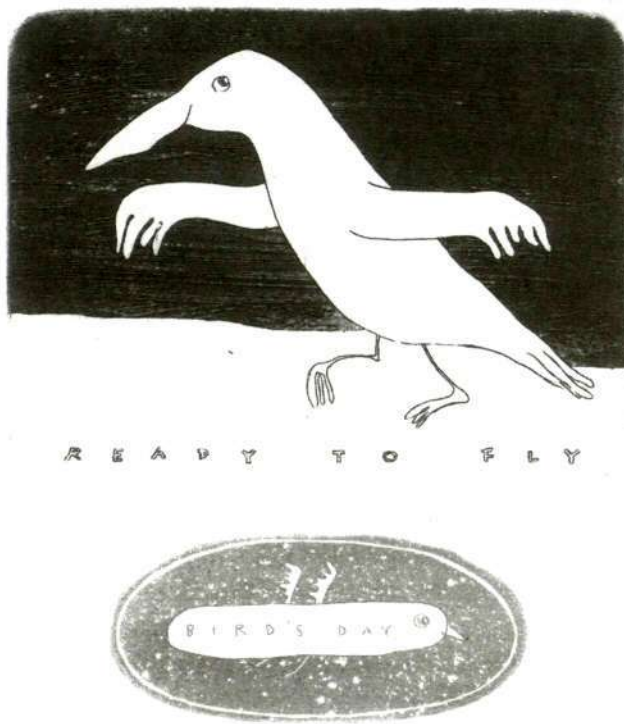
skulptūriniai elementai erdvėje remiasi vienas į kitą. Sudėtingas elementų jungimas išgaunamas balansuojant: apskaičiuojant masę, erdvės santykius, proporcijas, atramos taškus. Svarbia išraiškos priemone tampa ekspresyvi asimetrija. Šių kūrinių instaliacija yra lyg savotiška inscenizacija tam tikroje, konkrečioje erdvėje. Ši dviejų elementų konstrukcija Raumos bianalėje buvo pastatyta kiemo centre. Šią erdvę apibūdino nedideli, iš medžio surėsti muziejaus ir pagalbinių patalpų pastatai. Čia išryškėja ne tik skulptūros mastelio svarba, bet ir paties žiūrovo patirtis santykyje su skulptūra. Veržli, į viršų orientuota konstrukcija dominuoja žemaaukščių statinių erdvėje, kontrastuodama savo dydžiais, medžiaga ir formom. Skulptūra įsileidžia žiūrovą į savo aplinką – po šia konstrukcija galima atsistoti, pereiti. Navako kūryboje atsiranda psichologinis suvokimas, neatsiejamas nuo sensualaus.

„Trys didžiosios nesavarankiškos" (1994) tampa nuosekliu sumanymo užbaigimu, kuriant galutinį skulptūros variantą trimis lygiareikšmiais ėjimais. Skulptūra „Dvi didžiosios nesavarankiškos" papildoma trečiuoju „X" pavidalo elementu. Visos trys skulptūros tampa atskirais vieningos kompozicijos elementais, suneriamais į sudėtingą erdvinę kompoziciją. Skulpltūra dviprasmiškai remiasi į žemę ir kybo ore. Kaip ir Richard Serra kūriniuose, sukuriamas specifinis santykis tarp atskirų elementų, kurių funkcija – per priešpriešą išlyginti vienas kito svorį. Sukuriama nuolatinė, nenutrūkstama įtampa, dinamiškas santykis tarp stabilaus ir griūvančio. Kaip ir Serra serijoje „Propos", Navakas savo milžiniškas konstrukcijas iš lakštinio plieno taip pat materializuoja gamyk-

loje ir montuoja su kranu. Tačiau skirtingai nei Serra, Navakui svetimas „postminimalistinis asketiškas radikalizmas"[18]. Jo skulptūros gyvybingesnės, ne tokios preciziškos. Dailininkas balansuoja ne plokštumas, o apimtines plastiškas formas.

„Trys didžiosios nesavarankiškos" kaip ir kitos architektoninės-skulptūrinės Navako konstrukcijos nesiekia tapti inžineriniais statiniais. Čia statikos apskaičiavimai ne tik matematiškai racionalūs, bet ir intuityvūs, sąlygoti ilgametės architekto patirties. Navako skulptūros priartėja prie architektūrinių formų bei konstrukcijų, tačiau jose išlieka ekspresyvus skulptūrų charakteris, kuriame susitelkia koncentruotas įtampos bei jėgos įspūdis. Menininkas nuosekliai tęsia architektoninės skulptūros liniją; tai iš dalies apsprendė jo poros metų studijos (1969–1970) Kauno politechnikos institute, architektūros specialybėje. Iš ten atsinešta patirtis pasitarnavo sprendžiant drąsius konstrukcinius uždavinius.

18 Ibid., 54.



Rasa Prišmontienė, Paukščio diena #2, ofortas, 2005.

KŪRYBINIUOSE PASAULIUOSE

Sigitas Parulskis, *Trys sekundės dangaus*, romanas (Vilnius: Baltos lankos, 2002).

Išėjus pirmai Parulskio poezijos knygai *Iš ilgesio visa tai* (1990), pilnai baisių prisiminimų iš sovietų desantininkų gyvenimo, kažkas iš kritikų pastebėjo, kad kai Parulskis išsilaižys savo žaizdas, galbūt bus geras poetas. Geru poetu jis iš tiesų tapo, bet štai savo romane jis ir vėl laižo senas žaizdas, ir ne tik iš desantininkų, bet ir iš vėlesnių laikų. Kai kurie *Iš ilgesio visa tai* epizodai kartojasi ir Parulskio romane. Vienas šlykščiausių – girtų kareivių užspardyto ukrainiečio mirtis. Viename Parulskio eilėraščių skaitome:

> Ukrainietį, prie krašto gulėjusį, iš ryto
> paguldė į karo ligoninę, visą naktį vaitojo,
> iš ryto pamėlusiu veidu numirusią šypseną siūlė
> Tau,
> bet tu užsimerkei dar kartą... (p. 108)

Tai eilėraštis apie baimę. Romane apie šį įvykį Parulskis pateikia daugiau detalių. Sužinome, kad to ukrainiečio vardas Viktoras ir kad jis mėgo pasakoti fantastines istorijas, ir kad jį suspardė kažkokie „čiurkos", galbūt, azerbaidžaniečiai, už tai, kad jis atsisakė vienam iš jų prisiūti nutrūkusią sagą. Kai sumuštas Viktoras grįžta į lovą, ant romano naratoriaus galvos laša jo kraujas. Tada:

> Viktorą iš ryto išvežė, veidas baltas, akys jau beveik sustiklėjusios, nors gulėdamas ant neštuvų jis žiūrėjo į mane ir bandė šypsotis – siaubingai atrodė Viktoras (p. 45).

Viename eipzode, kur mušamas ir niekinamas pats naratorius, jo kankintojai jam išdėsto savotišką desantininkų „kančios filosofiją". Girdi, dvejus desantininko tarnybos metus galima suskirstyti į keturis etapus. Pirmasis – susipažinimas su tiesa, kad kančia egzistuoja ir kad viskas šiame pasaulyje yra kančia. Nužmogintas, kankinamas pažįsti, ką reiškia „alkis, skausmas, daug skausmo, gėdos ir nevilties" (150). Antrasis, kai žmogus suvokia, kad kančia turi priežastį ir kada žmogų užvaldo aistros: įsiteikti viršesniesiems, geriau pavalgyti ir pan. Trečiasis susijęs su teiginiu, kad kančią galima įveikti. Ketvirtasis sąmonėjimo etapas – kai žmogus supranta kaip kančią galima įveikti (149–152). Šiurpios nesąmonės ir nėra ko stebėtis, kad naratorius šį visą epizodą iš naujo pergyvena kliedėdamas ligoninėje. Bet dar baisiau, kad desantininkų pasaulyje tai ne kliedesiai, o tikrovė. Antra vertus, tokie rašytojai, kaip Dostojevskis, irgi tikėjo į „kančios religiją", o ir pats krikščionių tikėjimas remiasi Kristaus kančia kaip atpirkimo suteikimu. Tada Parulskio desantininkų „teologija" nuskamba kaip šventų idėjų parodija.

Desantininkų gyvenimo epizodai sudaro vieną iš knygos įvykių dalių. Antroji dalis, vykstanti jau kitoje, vėlesnėje laiko plotmėje, yra meilės istorija tarp romano naratoriaus ir ilgakojės, rausvaplaukės Marijos. Tik ši antroji dalis ir pateisina knygos žanrą – romanas siauresne romanso prasme. Klasikinės „gerai aprašyto romano" struktūros, kuri tas dvi įvykių dalis sujungtų priežasčių ir pasekmių ryšiais, nėra. Vietoj to, galima nujausti romane esant viską apjungiančią, nors aiškiai ir nesuformuluotą idėją, kad žmogaus buvimą žemėje apsprendžia dvi

priešingos, bet kartu ir intymiai giminingos jėgos – meilė ir kančia. Taip samprotaujant, desantininkų sadistiniai žiaurumai įvykius romane sujungia į vieną savotišką meilės parodiją, o naratoriaus ir Marijos santykiai prasideda kančią primenančiu įvykiu – naratorius pajūry prasiduria kojos pirštą, Marija, pirmą kartą ten sutikta, žaismingai „pasilenkusi prie mano kojos didžiojo piršto lyžteli žaizdelę" (p. 77). Toliau naratorius sako: „Aš tiesiog neturiu teisės neįsimylėti šios moters" (ten pat). Vardas Marija galėtų būti tiltas į Evangeliją, Mariją Magdaleną, savo plaukais šluostančią Kristaus kojas, bet naratorius-desantininkas teisės į Kristaus įvaizdį nenusipelno (nors knygos vietoje kažkas panašaus ir numanoma*). Todėl galima simbolinė užuomina taip ir lieka kyboti ore.

Kulminacinis naratoriaus – Marijos santykių taškas pasiekiamas tamsioje apleistoje bažnyčioje su iš sustingusio pamaldumo į cemento maišus pavirtusiais maldininkais, puvėsių kvapu, tamsa ir paslaptimi. Marija jį nusiveda girgždančiais, pusiau supuvusiais laiptais į varpinę. Čia Marija sako: „ši erdvė prisigėrusi varpų skambesio" ir naratorius supranta, prisimindamas John Donne, kad tai „varpai, kurių nė velnio nėra, bet kurie skambina man" (p. 158).

Nors Parulskis to aiškiai ir nepasako, galime suprasti, kad jo romano herojus nukrenta nuo to bokšto, Marijos nustumtas ar meilės jai atstūmimą pajutęs, supra-

---

* „Visi mes Kristaus kareiviai, atsako ramiai kunigas, mes turime būti tvirti, mes turime pakelti visus pažeminimus ir kančias, mus turi deginti, daužyti, prievartauti, kankinti, bet dėl Viešpaties mūsų Kristaus mes turime būti pasiryžę..." (145).

tęs, kad būna tokių beviltiškų meilių, kurios neturi „happy ending". Šio momento suvokimas prieš nukrentant žemyn savaip prilygsta trims sekundėms dangaus, kada desantininkas laisvai krenta iš lėktuvo, skaičiuodamas „penkiasdešimt vienas... du... trys...", ir tik tada patraukia parašiuto žiedą. Pati Marija ironiškai pakeliama į grėsmingo simbolio lygį, naratoriui priėjus išvados, jog „Nieko baisesnio nebūtų šioje žemėje nei bažnyčios pavidalo moteris" (p. 158). Moteris vardu Marija taptų bažnyčia – mintis, kažkodėl niekada neateinanti į galvą Marijos kulto tarnams katalikams. O ar to šioje knygoje reikia ar nereikia, skaitytojas turi pats sau atsakyti. Kitoje vietoje romano herojus sako: „simboliai – šlykštus dalykas" (165).

Parulskio naratorius yra lyg didelė žaizda. Visa jo sąmonė – kai myli, kai apsimeta sarkastiškai filosofuojančiu, kai gyvena pasibaisėtiną desantininko gyvenimą – yra viena nesibaigianti kančia. Tokiu būdu jis, nors (jei galima juo tikėti) jam simboliai šlykštūs, pats tampa savo kartos ir aplinkos simboliu. Jo simboliška būklė atsiskleidžia įžanginėje romano dalyje, kur jis supažindina skaitytojus su savimi, tiksliau – su savo karta:

> Priklausau labiausiai rusintai, labiausiai mulkintai, labiausiai ateizmu maitintai, naiviausiai ir kartu – niekuo netikinčiai kartai. [...] Vienintelė šios kartos filosofija – [...] filosofijos neturėjimas, arba vengimas ją turėti, ir šį teorinį vakuumą praktiniu lygmeniu užpildė alkoholis, bet kartu tai karta, kuri neišmoko gerti, neišmoko dulkintis, valgyti, kaupti – tai yra neišmoko mėgautis malonumais (p. 8–9).

Jo kartos žmonės tuštumą įžiūri ten, kur kiti matydavo neaprėpiamas erdves:

> [...] sėdėjau ir debilo žvilgsniu žiūrėjau į jūrą. Nežinau, ką mato į ją žiūrėdami kiti žmonės, aš nematau nieko. [...]

> Vienos kartos žiūrėdamos į jūrą mato Dievą, kitos girdi simfoninę muziką, Bacho fugas, dar kitos moterį, Afroditę, begalybę, amžinybę, nirvaną ir kitokį poetinį šlamštą (p. 7).

Aišku, kad Parulskio herojus šitaip kalbėdamas į kažką kreipiasi, taigi ieško su gyvenimu – ta beprasmiškai tyvuliuojančia šalta ir didele jūra – dialogo. Vadinasi, kai kas šiame gyvenime jam turi reikšmę, iš to seka, kad jis yra poetas. Galbūt net romantikas ar antipoetinio stiliaus poetas, su rusiškais keiksmažodžiais, rupiais posakiais, sarkastišku požiūriu į aplinką, bet kartu ir su skaudančia būtinybe mylėti ir būti mylimu.

Tarp kvailo abejingumo ir troškimo mylėti yra tarpas, išgyvenamas kaip vienatvė. Parulskio herojus stengiasi tą lemtingą tarpą įvairiai (nebūtų poetas) paaiškinti, pavaizduoti. Vienur, pavyzdžiui, tarpas, atsirandantis tarp kalbos ir pasakymo, prisipildo šlykštumo:

> Tarpai, pilni keiksmažodžių, bjaurių, nešvankių rusiškų, turkiškų keiksmų, kurie praradę tikrąją savo semantiką, kurie visų pirma – tam tikra nevilties forma. Tai ne žodyno skurdas, tai egzistencinė lingvistika – tarpo, tuštumos nusakymas – *nachui* [bybiui] toks gyvenimas, vadinasi, gyvenimas tarpe, o ne terpėje (p. 12).

Kažkada prancūzų egzistencialistai bandė šį fenomeną nusakyti kaip vemti verčiantį šlykštumą – *la nausée* – kylantį iš staigios susvetimėjimo pajautos. Parulskio herojus kalba apie susvetimėjimą kaip tam tikrą prasilenkimą laike ir erdvėje:

> Pojūtis, jog tu šalia. Kai kalbiesi su žmogumi, junti tarpą. Kol tavo pasakyti žodžiai įveikia tą prakeiktą vos juntamą tarpą, jie pasikeičia, ir žmogus tave supranta ne taip. Tarpas iškreipia žodžių prasmę, nors išoriškai jie niekuo nesiskiria nuo kitų žodžių. Kai myliesi su moterimi, negali patirti malonumo kartu, nes yra tarpas, ir orgazmas jus ištinka skirtingu metu, jūs prasilenkiate ne tik fiziškai, bet

ir emociškai. Net ne laiko, o erdvės prasme – skirtinguose lygmenyse (p. 11).

Tas tarpas, pajauta, kad gyveni ne ten, kur gyveni, o kitur, kažkokioje, bent šiuo momentu neegzistuojančioje erdvėje, iš dalies nulemia ir knygos struktūrą. Joje iš tiesų nėra dabartyje vykstančių įvykių, jie greičiau šokinėja iš vienos laiko plotmės į kitą, reikalaudami kitokių ryšių, nei mums įprastame naratyve.

Tačiau Parulskis siekia toliau, negu tą jo tarpą atspindinti knygos struktūra gali nuvesti. Jam rūpi pasakyti kažką labai svarbaus apie patį gyvenimą. Ko jis ieško, matome Conrad Aiken epigrafo knygos pradžioje:

> Viešpats
> yra ertmė tarp puslapio ir teksto,
> vaizduotės ir žinojimo, tikrovės
> ir nebūties. Tu jį prasimanei.
> O Jis – tave.

Taigi Viešpats – ta ertmė, iš esmės yra kūryba ir Kūrėjas. Mintis, praėjusi pro Viešpatį, tampa užrašytu tekstu. O tekstas jau yra ne tas pat, kas mintis. Todėl rašyti tekstą – reiškia rašyti (sakyti, jausti) savo vienatvę. Kitaip tariant – šią knygą. Negalima klausti, ar yra Dievas. Buvimo ar nebuvimo kategorijos negali būti Jam taikomos. Jį galima tik prasimanyti, tada Viešpats yra ertmė tarp prasimanymo ir maldos. Parulskio knygoje būties esmė taip pat yra tarpas tarp baimės ir vilties, neapykantos ir meilės, prasmės ir beprasmybės. Ji yra tose trijose sekundėse, kai parašiutininkas sminga iš dangaus žemyn prieš patraukdamas žiedą. O kadangi tos trys sekundės yra Viešpats, jos – ir trys sekundės dangaus.

Rimvydas Šilbajoris

Rimvydas Šilbajoris, *Poezijos skaitymai.* (Chicago: Algimanto Mackaus knygų leidimo fondas, 2004.

Literatūrologinis Rimvydo Šilbajorio palikimas buvo ir išlieka nepaprastai svarbus tiek išeivijos bendruomenei, tiek ir Lietuvoje gyvenantiems žmonėms. Vartant jo tekstus, nesinori tikėti, jog lietuvių kultūrai skirti straipsniai buvo rašomi laisvalaikiu. *Perfection of Exile* – ko gero pati stipriausia (jei ne vienintelė) lietuvių literatūros kritikos straipsnių rinktinė anglų kalba apie išeivijos kūrybą. O ką jau kalbėti apie nesuskaičiuojamą gausybę straipsnių, nuolatos publikuotų išeivijos spaudos puslapiuose.

Profesorius buvo vienas iš nedaugelio lietuvių kultūrininkų, aktyviai tiesusių taip reikalingus intelektualinius tiltus tarp lietuviškos kultūros ir anglakalbių skaitytojų (be jo *Perfection of Exile*, pristačiusios lietuvių išeivių literatūrą, dar reikėtų paminėti šį darbą pratęsusias Violetos Kelertienės *Come into My Time* ir Laimos Sruoginis *Lithania in Her Own Words*). Lietuvai atgaunant nepriklausomybę, Šilbajorio lietuviški tekstai netruko tapti grandimi tarp išeivijos ir Lietuvos: iš jų pirmosios nepriklausomoje Lietuvoje rengtos lituanistų kartos mokėsi kalbėti apie literatūrą sovietinės „literatūrologijos" nesužalota metodologija. Skaitydami Šilbajorio interpretacijas, studijavome kitokią kultūros tradiciją, įsivaizdavome kelią, kuriuo būtų galėjusi plėtotis tarpukario literatūros kritika. Lietuvoje gyvenančius skaitytojus netrukus po nepriklausomybės atgavimo Vagos leidykla pradžiugino didžiuliu kritiko darbų tomu *Netekties ženklai*, kuris iš karto tapo parankine knyga lietuvių literatūrą universitetuose studijuojantiems studentams ir dingo iš

knygynų. Prisimenu ir gerokai nučiupinėtą Amerikoje leistą *Žodžių ir prasmių* tomelį vienoje iš Mažvydo bibliotekos skaityklų: Šilbajoris buvo aktyviai skaitomas ir cituojamas.

Kai tarėmės esą perpratę ir išmokę kritiko metodus ir kalbėjimo apie literatūrą stilių, netrukus ir vėl buvome nustebinti. Nepriklausomybės metais Šilbajoris į Lietuvą sugrįžo jau šiek tiek pakeitęs savo požiūrį į literatūrą. Ilgainiui stiprėjo jo įsitikinimas, kad tekstai nėra vien tik uždaros prasmių struktūros, pasiduodančios nesibaigiančiam interpretacijų srautui. Prisimenu profesoriaus seminarus Vilniaus universitete, berods, 1998 metais, kai buvo aiškiai juntama, jog jis nori pasidalinti jau ne tiek savo intelektualiniais ieškojimais, kiek asmenine išeivijos patirtimi, perskaitoma lietuvių egzilio poetų tekstuose. Stebino kritiko staigus posūkis egzistencializmo link, nepaprastai intensyvus gyvenimo prasmės bei priverstinio gyvenimo už tautos geografinių ribų apmąstymas (tik vėliau pastebėjau, kad tos temos mąstytos ir daug anksčiau – tik žymiai atsargiau, žymiai labiau slepiamos po kūrinių analize).

Prisipažinsiu, šis vėlyvasis Šilbajoris neretai peržengdavo griežtai filologinės analizės ribas ir kėlė nuostabą. Algimanto Mackaus fondo išleistoji knygelė *Poezijos skaitymai* yra būtent tokio Šilbajorio kūrinys. Rašau „kūrinys" neatsitiktinai – knyga veržte veržiasi iš neutralioms tekstų interpretacijoms būdingo kritikos žanro, siekia dialogo su skaitytoju, peržengdama tradicinei literatūros kritikai ar esė būdingas ribas. Tai jau nebėra vien tradicinė interpretacija, paremta kruopščia prasmingų elementų analize (be abejonės, tokios meistriškai atliekamos

analizės knygoje nestinga), bet ir autorinė knyga, turinti savitą struktūrą, naudojanti tematinius sąskambius perėjimui nuo vieno autoriaus prie kito ir kelianti sau ne visada akademinei kritikai būdingus klausimus. Šie klausimai – egzistencinio pobūdžio. Todėl galima teigti, kad *Poezijos skaitymai* yra labiausiai autobiografiška literatūros kritikos knyga lietuviškoje knygos istorijoje. Beveik visas interpretacijas sujungusi grandis yra laiko tėkmės apmąstymas (įvadas ragina permąstyti šias struktūrinės analizės kategorijas ir suteikti joms naują prasmę). Įdomu tai, kad laikas Šilbajoriui yra pagrindinė filosofinė kategorija, pagrindžianti jo paties pasiūlytą poezijos sąvoką – poezija yra vadavimasis iš laikinumo, laikiškumo.

Mirtis ir gyvenimo prasmė yra pagrindinės Šilbajorio knygos temos, pasirenkami tekstai jas tik paryškina, suintensyvina egzistencinės galvosenos dinamiką. Skaitydamas Brazdžionio poeziją, Šilbajoris teigia: „Laiko ėjimas myriop tęsiasi ir erdvėje. Laikas ir erdvė susijungia savotiškoje išnykimo dinamikoj". Apie Žukauską, Šilbajoris rašo: „laikas ir erdvė praranda savo skiriamąsias ribas taip, kaip jas praranda gyvbvė ir mirtis". Anot kritiko, poezija, kaip ir religija, atsiranda iš trūkumo, ji siekia užpildyti egzistencinę tuštumą. Tai yra žmogiškoji energija, sukristalizuota į tekstus ir skaitant gali būti išgryninta nuo istoriškumo apnašų. Šia prasme Šilbjoris mąsto apie literatūrą kaip žmonijos kovą su laiku. Nors bendruomenės kuria istoriją, socialumo pavidalai kritikui tampa vis labiau antraeiliai. Šilbajorio tekstas siekia apčiuopti universalių vertybių klodus literatūroje. Kaip rašo kritikas, „net jei Dievo ir nebūtų, jo atvaizdas, poeto

žodžio sukurtas, vis tiek talpintų gyvenimo prasmės viltį" (10).

Dėl egzistenciškai hermeneutiškų įtampų nepaprastai sunku apibrėžti kritiko metodologiją. Šilbajoris –įgudęs atidaus skaitymo, struktūrinės semantikos meistras. Poezija jam, kaip ir rusų formalistams, yra išbaigta komunikacinė estetinė sistema, kurioje viskas yra prasminga ir daugiaprasmiška. Literatūros kūriniai kalbasi vienas su kitu, tiek tiesiogiai, tiek ir skaitytojo asociacijose. Kartais šis visur regimas intertekstualumas net pakiša kritikui koją, o jo knygos įvadiniai teiginiai apie bendražmogiškas vertybes užgožiami nedidelių detalių aptarinėjimo, eilučių skaičiavimo ar net kablelių analizės. Nepaprastai kruopšti eilėraščių analizė neretai priverčia užmiršti įvade išsakytą kritiko *credo*, kad eilėraščio forma kritikui nėra savitikslė, jos neišsemia modernios tipologijos ir klasifikacijos. Kitaip sakant, akademinis literatūros pažinimas turi ribas, o metodologijos nėra pačios svarbiausios.

Šilbajorio minčiai judant hermeneutinio kultūros ir būties suvokimo link, kritikui tampa svarbus jau ne tiek literatūros teksto „sukonstravimo" mechanizmas, kiek tam tikros egzistencinės visumos įspūdžio perdavimas skaitytojui, savotiška dvasingumo egzegezė. Jei struktūralizmas kritikui leido susitelkti į žodinės išraiškos analizę, egzegetinė analizė paaiškina skaitomų tekstų reikšmę žmogui ir žmogiškosios būties prasmę, trina skiriamąją ribą tarp literatūros ir gyvenimo. Galbūt todėl skyriuje apie Nyką-Niliūną Šilbajoris nuo poezijos šoka prie dienoraščių, supindamas du skirtingus žanrus į vieną interpretaciją, o visoje knygelėje juntama kritiko pastanga pastūmėti jo

struktūrinę analizę svarbiausių egzistencinių klausimų link.

Paėmęs į rankas *Poezijos skaitymus*, atidesnis skaitytojas atkreips dėmesį ir į biografinę gyvenimo liniją atkartojančią knygos struktūrą – pradedama nuo žemės motyvų Marcelijaus Martinaičio ir Albino Žukausko poezijoje (prarastos, okupuotos žemės skausmas ir tikėjimas niokojamos kultūros stiprumu), tada kalbama apie žemės ilgesį, žemės trauką, bandymus susikurti vidinę, sau pakankamą erdvę Lietuvoje ir svetur. Vėliau aptariamos desperacijos temos egzilyje ir baigiama vienatvės (sau pakankamos estetinės būties) tema. Brėžiama tam tikra egzilo gyvenimo trajektorija – vis labiau tolstančio nuo tautos, bendruomenės, susikaupiančio savyje, išsisklaidančio universalių vertybių ir simbolių erdvėje. Radausko estetizmas ir mirties teatro semantika čia ypatingai svarbi: sau pakankama poetinė sistema pati kuria prasmes ir, apeliuodama į skaitytojo patirtis, sugestijuoja gyvenimo ir mirties tragizmą.

Be abejonės, teksto judėjimas link universalių temų atitolina jį nuo griežtai akademinių metodologijų. Todėl tiems, kurie norėtų šią knygą įvertinti akademiškai, kiltų nemažai klausimų. Žvelgiant į šią knygą iš modernių literatūros teorijų atspirties taškų, būtų nepaprastai sunku apie ją rašyti. Šilbajorio kritikai netruks pastebėti kai kurių politinių, istorinių temų vengimą. Pavyzdžiui, kalbant apie laiką Martinaičio „Kukučio baladėse" stengiamasi istoriją ne konkretinti, o abstraktinti. Todėl paliekama skaitytojui vietos nustebti, klausti – kodėl tas Kukutis žemaičiuoja vokiškai, lenkiškai ir rusiškai? Kalbant apie Mackaus poeziją, atsisakoma kalbėti apie lie-

tuvių dalyvavimą Amerikos visuomenės gyvenime, nuorodas į Amerikos kritiką, skaudžius socialinius, politinius kontekstus. Norima išsivaduoti iš konkretaus laiko rėmų, polinkį universalizuoti sociokultūrines literatūros problemas ar suvokti išeivijos literatūrą kaip išimtinai lietuvišką. Nenoras kalbėti aie sociokultūrinės Amerikos erdvės poveikį išeivijos rašytojų kūrybai dar sulauks savų disertacijų, tačiau reikia pabrėžti, jog tokie apsisprendimai yra sietini su nesavanorišku pasitraukimu iš Lietuvos ir sąmoningu siekiu išsaugoti tautinės kultūros gyvybingumą egzilyje. Istoriškai žiūrint, Šilbajoris ir negalėjo rašyti kitaip. Nepaisant to, Šilbajorio tekstai yra lyg ir kultūros kartografo darbas – tiksliai žymimos lietuvių kultūros istorijoje perrašomos pasakos, nuolatos naudojami mitai bei motyvai. Tokiu būdu kritika atskleidžia ne tik literatūros tekstų dalyvavimą tradicijoje, bet ir pasikartojančius kultūroje motyvus, prie kurių autoriai sugrįžta, pasikeitus sociopolitinėms aplinkybėms, kurie perrašomi pasikeitus egzistencinėms situacijoms. Taigi kritikas yra ir kultūrinės sąmonės archeologas, tiriantis savo epochos tekstų pasiūlytą pasaulėvoką ir pagrindinius kultūrinius jos simbolius. Stipriausios interpretacijos – išeivijoje gyvenančių rašytojų kūriniams. Visos šios interpretacijos puikiai žinomos skaitytojui. Nepaprastai taikliai atidengiamos gijos, rišančios tradicinę lietuvišką kultūrą perrašančių egzilų kartas su jų nauja realybe: Eglė žalčių karalienė laukianti putos Škėmos ir Mackaus kūryboje, Jonukas, pavirsiantis avinėliu, Liūnės Sutemos poetinės praradimo, kaip apsivalymo, vizijos... Būdinga tai, kad labiau susitelkiama į praradimo analizę, o ne į lietuvių gyvenimą svetur (beje, tai būdinga ir Kavolio sociologinei

nužemintųjų generacijos jausenų analizei, kurioje Amerikos socialinis gyvenimas egzilams egzistuoja tik labai fragmentiškai).

Šiuolaikinėje literatūros kritikoje, išvargintoje ideologinių kovų, postmodernaus išsisėmimo ir nuovargio nuo įvairių užsižaidimų literatūriškumu, Šilbajoris siūlo alternatyvą politiškai utilitariniam poezijos skaitymui – jis regi poeziją, balansuojančią „ties viltimi ir beviltiškumu", kalbančią apie būties paslaptį. Moderniems literatūros kritikams toks požiūris jau gali pasirodyti anachronizmu: viskas, net ir literatūra, šiame pasaulyje vis labiau tampa politiška, vis radikaliau kritikuojamas jos turinys, vis mažiau malonumo moderniam kritikui suteikia geras poezijos posmas ar eilėraštis. Ir vis dėlto net ir skeptiškiausiems skaitytojams nereikėtų skubėti šios knygelės atmesti. Tiesos ieškojimas literatūroje susieja Šilbajorį su Škėmos ar Mackaus kartos manifestais, jų tikėjimu, kad istorijos kataklizmų traumuotas individas gali būti teisiamas aukštesniųjų jėgų ir kad tos aukštesnės jėgos egzistuoja, kad ir ne Dievo, o vencloviško Absoliuto pavidalu. Tikėjimo, kad literatūra privalo siekti pokalbio su tuo Absoliutu. Absoliuto ilgesys yra būtį įprasminančių išliekančiųjų vertybių ilgesio ženklas: knyga yra savotiškas kritiko manifestas, kad literatūrą reikia suvokti būtent kaip amžinųjų vertybių nešėją. Šilbajoris ko gero pirmą kartą taip aiškiai ir vienprasmiškai suformuluoja ir savąjį poezijos apibrėžimą – „eilėraštis yra tarpininkas tarp žmogaus ir visatos, begalybės ir vilties". Eilėraštis yra daugiaplanė, sudėtinga ženklų ir prasmių sistema, skatinanti atsiverti, mąstyti, kalbėtis. Eilėraščio skaitymas yra dialogas su žmonija, nes gera poezija pasiūlo kalbėtis

apie dalykus, kurie bendri visai žmonijai. Tad poezija, kaip ir literatūros kritika, Šilbajoriui yra ir ypatingas kalbėjimas, kvietimas mąstyti apie literatūrą, kaip egzistencinę paguodą. Skaitoma poezija atidengia, apnuogina prasmės klodus, o literatūros kritika padeda juos įvardinti, nusakyti.

Poezijos skaitymuose interpretacijos sudėliojamos taip, kad papasakotų visą kritiko egzistencinę kelionę. Todėl knyga skaitytina ir kaip moderni intelektualinė autobiografija. Be abejonės, tie, kurie atsivers šią knygą ieškodami citatų savo kursiniams darbams ar disertacijoms, tikrai sugebės jų ten rasti. Tačiau šios knygos išliekamoji vertė yra ne jos potencialas dulkėti akademinių knygų lentynose, o egzistencinis autoportretas, kuriamas intensyviai apmąstant mirtį ir kovojant prieš jos beprasmybę.

Rimas Žilinskas

METMENIMS aukojo:

50 dol.
Virgilijus Čepaitis
Rita Kavolienė
Irena Raulinaitienė

metmenys

Redaguoja: Violeta Kelertienė, Rimvydas Šilbajoris
Department of Slavic & Baltic Languages & Literatures (m/c 306)
1610 University Hall,
University of Illinois at Chicago
601 South Morgan
Chicago, Illinois 60607-7112

Redakcijos bendradarbiai: Egidijus Aleksandravičius, Leonidas Donskis, Mykolas Drunga, Aušra-Marija Jurašienė, Zina Katiliškienė, Icchokas Meras, Algis Mickūnas, Romas Misiūnas, Kostas Ostrauskas, Gražina M. Slavėnienė, Alina Staknienė, Giedrius Subačius, Artūras Tereškinas, Bronius Vaškelis, Tomas Venclova, Kęstutis Paulius Žygas

Dailės priežiūra: Nora Aušrienė

Techninė redaktorė: Henrieta Vepštienė

Šio numerio techniniai bendradarbiai:
Dalia Cidzikaitė, Daiva Litvinskaitė, Vytautas Vepštas

Administracija: Marija Paškevičienė
306 55th Place
Downers Grove, IL 60516

Viršelio projektas: Vytautas O. Virkau

Kaina: pavienio numerio — $10.00. Dviejų numerių prenumerata — $20.00. Kanados ir užsienio prenumeratoriai prašomi siųsti čekius JAV valiuta.

Leidžiami AM & M Publications nuo 1959 m.

Laikydamiesi liberalios politikos, leidėjai ir redaktoriai iš bendradarbių nereikalauja vien tokių minčių, su kuriomis pirmieji visada sutiktų.

Published by AM & M Publications, Non-profit Organization.

ISSN 0543-615X

ALp(LKA)1742
2006,Nr.86